

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



EL RITMO EN LA POESÍA DE BLAS DE OTERO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

PILAR GARCÍA CARCEDO

Bajo la dirección del doctor

Sabina de la Cruz García

Madrid, 2002

• ISBN: 978-84-8466-318-8

©Pilar García Carcedo, 1995

PILAR GARCÍA CARCEDO

**EL RITMO EN LA POESÍA
DE
BLAS DE OTERO**

Directora: Dra. Sabina de la Cruz García

TESIS DOCTORAL

Departamento de Filología Española II

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

1995

A mi marido

A mis padres

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mi asesora la Dra. Sabina de la Cruz García, por todo lo que me ha facilitado la preparación de este trabajo.

Al Dr. José Paulino Ayuso, sin cuyo apoyo y consejos hubiera sido imposible la realización de esta Tesis; agradecimiento que deseo hacer extensivo a todos los profesores, becarios y colaboradores del Departamento de Filología Española II de la Universidad Complutense de Madrid, junto a los que han transcurrido mis cuatro años de Doctorado y que, en una u otra forma han apoyado mi labor investigadora.

A la Dra. Mercedes Acillona, de la Universidad de Deusto en la que terminé mi Licenciatura, por su ayuda y por la sugerencia que me encauzó hacia este proyecto de estudio.

A la Dra. Isabel Paraíso de Leal y al Dr. Francisco López Estrada, por sus consejos y expertas sugerencias en el campo de los análisis rítmicos, así como por sus magníficas monografías que han posibilitado mi aprendizaje investigador.

Agradezco también al profesor Jean Louis Dumas García, en cuya biblioteca tuve la oportunidad de redactar una parte importante de este estudio; y a la Dra. Geneviève Champeau, de la Universidad de Bordeaux III, por la bibliografía que tuvo la amabilidad de facilitarme.

Quiero dar las gracias asimismo muy especialmente a todas esas personas que me han apoyado con su amistad, compañerismo y consejos: a mi madre, lectora impenitente y entusiasta de mis trabajos, a mi compañero, Alejandro Santamaría, siempre dispuesto a sugerirme posibilidades, y a todos mis amigos, pero sobre todo a la Dra. Susana González Aktories, con la que he compartido cuatro años de Doctorado.

Se debe aclarar que a pesar de todo el apoyo y las sugerencias recibidas, los errores y deficiencias de este trabajo son de mi exclusiva responsabilidad.

Por último, y no menos importante, agradezco a la Comunidad Autónoma de Madrid por la Beca que me ha otorgado durante el tiempo que duró la realización de este trabajo; así como a la Diputación de Vizcaya por la ayuda económica que me otorgó durante 1990-1991, al comienzo de la investigación.

Pilar García Carcedo

INDICE

I.- INTRODUCCION Y METODOLOGIA

II.- SITUACION ACTUAL DE LOS ESTUDIOS RITMICOS

1.- El problemático concepto de ritmo.....	2
2.- Clases de ritmos.....	13
2.1.- Ritmo lingüístico	
2.2.- Ritmos versales o fónicos	
2.3.- Ritmo de pensamiento	
3.- Ritmo del verso y ritmo de la prosa.....	19
4.- Estudios de la "Métrica tradicional".....	24
4.1.- Ritmo de cantidad	
4.2.- Ritmo de intensidad	
4.3.- Ritmo timbral: rima	
4.4.- Ritmo de entonación	
4.5.- Pausas y encabalgamientos	
4.6.- Expresividad del material fónico	
5.-Estudios de la "Métrica nueva", Versolibrismo.....	47
5.1.- Revisión histórica	
5.2.- Problemática del verso libre	
5.3.- Metodología de Samuel Gili Gaya	
5.4.- El versículo según Carlos Bousoño	
5.5.- Metodología de Francisco López Estrada	
5.6.- Metodología de Isabel Paraíso de Leal	
6.-Terminología utilizada.....	65
6.1.- Para la poesía tradicional	
6.2.- Para el versolibrismo	

EL RITMO EN LA PALABRA POÉTICA DE BLAS DE OTERO:

III.- PRIMERA ETAPA: SONETISMO

1.- Panorama general de la poesía existencial.....	73
2.- Estructura rítmica de los poemarios.....	77
2.1.- <u>AFH</u>	
2.2.- <u>RC</u>	
2.3.- <u>A</u>	
3.- Esquema de las formas métricas de la 1ª etapa.....	92
4.- Análisis rítmico verso a verso.....	93
4.1.- <u>AFH</u>	95
4.1.1.- Series endecasilábicas	
4.1.2.- Silvas tradicionales	
4.1.3.- Sonetos	
4.1.4.- Verso libre	
4.2.- <u>RC</u>	152
4.2.1.- Sonetos	
4.2.2.- Series endecasílabas	
4.3.- <u>A</u>	173
4.3.1.- Sonetos	
4.3.2.- Verso libre	
5.- El versolibrismo en la primera etapa poética.....	182
"Plañid Así"	
"Mundo"	
"Hijos de la tierra"	
6.- Características rítmicas de la primera etapa poética	212
6.1.- El ritmo de intensidad	
6.2.- Encabalgamientos y pausas internas	
6.3.- "Compensación métrica" y rima interna	
6.4.- Aliteraciones y paronomasias	
6.5.- Ritmo de pensamiento: Paralelismos	
6.6.- "Endecasílabos antirrítmicos"	

IV.- SEGUNDA ETAPA: VERSO LIBRE EN METRO BREVE

1.- Panorama general de la poesía histórica.....	258
2.- Estructura rítmica de los poemarios.....	262
2.1.- <u>PPP</u>	
2.2.- <u>EC</u>	
2.3.- <u>QTE</u>	
3.- Esquema de las formas métricas de la 2ª etapa.....	270
4.- El ritmo y las presencias intertextuales.....	271
4.1.-En el versolibrismo en metro breve	
4.2.-En la ruptura de los sonetos	
5.- Análisis rítmico de los poemas.....	295
5.1.- <u>PPP</u>	296
5.1.1.-Series endecasilábicas	
5.1.2.-Poemas "de pie quebrado"	
5.1.3.-Silvas libres	

5.1.4.-Verso libre en metro breve	
5.1.5.-Soneto y soneto modificado	
5.2.- <u>EC</u>	342
5.2.1.-Verso libre extenso	
5.2.2.-Prosas poéticas	
5.2.3.-Verso libre en metro breve	
5.2.4.-Poesía tradicional (octosílabos)	
5.2.5.-Soneto y soneto modificado	
5.3.- <u>QTE</u>	373
5.3.1.-Soneto y soneto modificado	
5.3.2.-Verso libre en metro breve	
5.3.4.-Poesía tradicional(octosílabos)	
6.- Características rítmicas de la segunda etapa poética	538
6.1.- Neopopularismo: ritmo paralelístico, rima asonante y octosílabos	
6.2.- Predominio del endecasílabo	
6.3.- Aliteraciones y paronomasias	
6.4.- Encabalgamientos léxicos	
6.5.- Ausencia de puntuación	
6.6.- Ruptura del endecasílabo y del octosílabo	
6.7.- Vuelta al sonetismo en <u>QTE</u>	

V.- TERCERA ETAPA: VERSO LIBRE EXTENSO, PROSA POÉTICA Y SONETISMO

1.- Panorama general de la poesía final.....	452
2.- Estructura rítmica de los poemarios.....	456
2.1.- <u>HFyV</u>	
2.2.- <u>TMS</u>	
2.3.- <u>HMclG</u>	
3.- Esquema de las formas métricas.....	467
4.- Análisis rítmico de los poemas	
4.1.- <u>HFyV</u>	468
4.2.- <u>TMS</u>	494
4.2.1.-Sonetos tradicionales	
4.2.2.-Sonetos modificados	
4.3.- <u>HMclG</u>	513
4.3.1.-Verso libre extenso	
4.3.2.-"Verso libre de imágenes"	
4.3.3.-Silva libre	
4.3.4.-Poemas de "pie quebrado"	
4.3.5.-Verso libre en metro breve	
5.- Características rítmicas de la tercera etapa poética..	538
5.1.- La prosa poética de <u>HFyV</u> (Ritmos de cantidad, de intensidad, de timbres y de entonación)	
5.2.- Los sonetos de <u>TMS</u>	
5.3.- El verso libre extenso de <u>HMclG</u>	

VI.- CONCLUSIONES..... 585

VII.- APÉNDICES..... 591

Apéndice I: Poemas iniciales y CE

Apéndice II: Análisis rítmico de todos los poemas de AFH y RC

Apéndice III: Listado y descripción rítmica de todos los poemas

VIII.- BIBLIOGRAFIA..... 748

1.- Obras de Blas de Otero

2.- Estudios en torno al campo del ritmo

3.- Estudios sobre Blas de Otero y la poesía contemporánea

*"La historia de mi vida es un soneto
encabalgado, con la rima coja,
y, sin embargo, salta, ríe, moja
las rimas en maravilloso seto."*

(Blas de Otero, TMS)

I.- INTRODUCCION

"J'ai lu ou j'ai forgé vingt "definitions" du
rythme, dont je n'adopte aucune"
PAUL VALÉRY

En el presente trabajo se intenta profundizar en esa serie de procedimientos formales que en definitiva conforman la base de lo que se ha dado en calificar como misterio poético, si bien parte a su vez de la conciencia de que ningún método científico resulta suficiente para captar exhaustivamente la realidad literaria y mucho menos en el complejo campo de la poesía. Tras un concienzudo análisis de todo tipo de recursos rítmicos y de sus interrelaciones con el plano conceptual de la expresividad poética, nuestro conocimiento de ese fugitivo fenómeno del ritmo ha aumentado considerablemente, pero cada una de las composiciones oterianas estudiadas sigue plena de vitalidad y sugerencias, transmitiendo un mundo de emociones que todavía conmueven al lector que redacta estas páginas, como si nunca se hubieran introducido instrumentos científicos entre sus versos.

III

Se va a tratar de superar el mero análisis mecánico de la poesía, avanzando en todo momento hacia el descubrimiento de las imbricaciones entre musicalidad y contenido, entre los matices rítmicos y sus connotaciones expresivas, correspondencia que consideramos primordial e ineludible para el adecuado conocimiento de todo fenómeno poético. Siguiendo las palabras de uno de los padres de la estilística, Dámaso Alonso, en su obra La poesía española, la *forma* no afecta al significante sólo, ni al significado sólo, sino a la relación de los dos, entendiendo por *forma exterior* la relación entre ambos, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Dado que, según el mismo Dámaso, "hay una amplia zona del objeto poético que es investigable por procedimientos cuasicientíficos", hemos procedido a revisar, como punto de partida, una extensa selección de las diferentes metodologías que se han utilizado para aproximarse al análisis poético.

Este estudio se inicia, por consiguiente, con una revisión del panorama actual de los estudios rítmicos mediante la que se intenta desentrañar el polifacético concepto de ritmo y los diferentes enfoques con que lo han afrontado las sucesivas tendencias críticas. Se plantean también las polémicas en torno a la diferenciación de verso y prosa, así como las posibles clasificaciones de los ritmos versales frente al ritmo de pensamiento. Sin olvidar, por último, una recapitulación sobre los recursos estilísticos fijados y estudiados por la métrica tradicional, actualizando también en la medida de lo posible los trabajos recientes sobre el problemático campo del versolibrismo.

Las fuentes metodológicas principales para nuestros análisis van a ser, por mencionar únicamente las más recurrentes, fundamentalmente las teorías métricas de Tomás Navarro Tomás, con todo el acervo aportado por los estudios de Rafael de Balbín, Rudolf Baehr, Antonio Quilis, Domínguez Caparrós...y tantos otros que se irán mencionando a lo largo de estas páginas, cuyos exhaustivos trabajos han sido

trascendentales para el comentario de todas las composiciones oterianas, pero sobre todo de aquellas más cercanas a las formas métricas tradicionales (sonetos, endecasílabos, etc.). En cuanto a los poemas versolibristas, han guiado nuestros pasos los estudios de Samuel Gili Gaya, Amado Alonso, o Francisco López Estrada, y principalmente las tipologías sobre el versolibrismo o la prosa poética de Isabel Paraíso de Leal.

El objetivo último de mi trabajo no consiste, sin embargo, en ofrecer una panorámica general de las teorías métricas, sino en utilizar esos conocimientos para proponer el análisis rítmico como vía de acceso a la poesía de un autor particular. Tratándose en este caso de la figura de Blas de Otero, su trascendencia como uno de los principales poetas de la posguerra española hace innecesaria una introducción biográfica, sobre todo teniendo en cuenta que ya existen las aproximaciones a sus acontecimientos vitales llevadas a cabo por la Dra. Sabina de la Cruz y la Dra. Lucía Montejo Gurruchaga.

En la poesía oteriana se han diferenciado tres etapas de madurez y una fase inicial cuyos resultados primerizos el autor nunca llegó a considerar positivamente; por ello, y porque la mayor parte de estos primeros poemas fueron destruidos por el propio Otero, las composiciones de esta época preparativa las hemos analizado sólo someramente en otro de los apéndices, y el cuerpo de la Tesis ha quedado dividido de esta forma en tres partes centrales.

Esta distribución tripartita se ha fundamentado no solamente en las épocas que son unánimemente aceptadas por la crítica oteriana y en las diferencias temáticas entre ellas ("poesía existencial", "poesía social o histórica" y "poesía final"), sino que nos hemos basado también en la heterogeneidad desde el punto de vista formal y rítmico de cada una de estas etapas. El primer período se caracteriza por su tendencia hacia la métrica clásica,

con un claro predominio de los sonetos y los endecasílabos en AFH, RC, y A, mientras que, a partir de PPP, la poesía oteriana evoluciona hacia el versolibrismo, con preferencia por los versos libres en metros muy breves frecuentemente cercanos a la poesía tradicional. Finalmente, la última fase de su producción se lanza definitivamente hacia las composiciones versolibristas del más amplio alcance, con poemas compuestos en versículos como los que dominan en HMclG, sin olvidar el sonetismo de TMS y la experimentación de una nueva forma en las prosas poéticas de HFyV. Este ciclo último supone por tanto una muestra del espíritu sintetizador oteriano, con la recopilación de todas las formas métricas que el poeta ha ido practicando a lo largo de su vida y la asimilación asimismo de innovaciones como la prosa; supone, en definitiva, una trayectoria cabal hacia la progresiva liberación expresiva de su poesía.

Debido a estas diferencias rítmicas entre los distintos períodos de su obra, se han ido adoptando ligeras modificaciones metodológicas a la hora de analizar los poemas de las respectivas etapas. En la primera fase, que hemos denominado de "poesía existencial", se ha considerado imprescindible llevar a cabo un exhaustivo y arduo examen verso por verso de la totalidad de los poemas de AFH y RC, ya que, al estar compuestos mayoritariamente en endecasílabos, resultaba de interés realizar un íntegro recuento de los distintos esquemas acentuales de este variado metro, obteniendo una revisión estadística de los ritmos de intensidad predominantes en cada uno de los libros (heroicos, melódicos, sáficos, enfáticos y "antirrítmicos") datos que enriquecerán las conclusiones sobre la poesía de esta época. Esta exploración analítica de cada uno de los poemas de las dos primeras obras se incluirá en un apéndice, dejando para el corpus de la tesis un compendio de los ejemplos más significativos. A partir de PPP, tras realizar la necesaria revisión de

todas las composiciones, no se plasmará completa en el presente estudio sino que se llevará a cabo también una selección de los poemas más representativos de las diversas formas métricas utilizadas, ya que, desde ese momento de su producción, los sonetos prácticamente desaparecen en PPP y EC y no será ya necesario el recuento estadístico de los esquemas acentuales endecasilábicos. Para el estudio de las composiciones versolibristas resulta mucho más conveniente el comentario independiente y detallado de las composiciones seleccionadas, pues la libertad formal hacia la que tiende esta innovadora forma impide los enfoques generalizadores y resulta preferible revisar cada uno de los ejemplos en su contexto destacando ante todo la capacidad expresiva a nivel conceptual de sus recursos, tratando asimismo de clasificar y describir los tipos versolibristas escogidos por el poeta.

Cada una de las tres partes centrales que componen esta tesis se presenta dividida, según estructuras similares, incluyendo en primer lugar un panorama introductorio del período poético que se va a tratar, seguidamente el corpus de poemas analizados rítmicamente con comentarios específicos a cada uno de ellos y, por último, las conclusiones extraídas sobre los recursos rítmicos y las tendencias estilísticas predominantes en cada etapa; esta parte final consistirá más que en conclusiones sintéticas, en una extensa recapitulación en la que se desarrolla la interpretación global de los descubrimientos realizados en los análisis poéticos.

El trabajo está compuesto por tanto por distintos tipos de enfoques, cada uno de los cuales puede tener su mérito propio y diferenciado según los intereses concretos del lector; pero, si tuviera que hacer hincapié sobre algún apartado especial, destacaría quizá la investigación llevada a cabo sobre HFyV, es decir, sobre la prosa poética oteriana, ya que los estudios sobre este género contemporáneo están todavía poco desarrollados y

nuestros comentarios sobre los ejemplos oterianos podrían contribuir modestamente a aportar ideas para caracterizar este tipo de escritura.

Otra de las aportaciones de este trabajo no merece sin embargo ninguna alabanza para la autora pero puede ser de gran utilidad, me refiero a uno de los apéndices en el que se ha incluido un listado de todas las composiciones oterianas junto a una concisa descripción rítmica de cada una de ellas, con la finalidad de facilitar el acceso crítico al confuso panorama bibliográfico de este poeta.

Volviendo a la intención nuclear del presente estudio, queremos insistir en el propósito de aproximarnos formalmente a los procedimientos rítmicos de la poesía oteriana para elucubrar sobre su capacidad expresiva en el plano conceptual tratando de delimitar el universo estilístico del poeta que refleja, asimismo, su peculiar visión del mundo. Esta investigación habrá cumplido su función si logra simplemente redescubrir al lector alguno de los recursos usados por Blas de Otero para dotar de un ritmo implacable a sus poemas y, al mismo tiempo, contribuye una vez más a demostrar que una teorización antiformalista como la de la etapa social de posguerra puede convivir con la más rigurosa y sabia práctica formal.

II.- SITUACIÓN ACTUAL DE LOS ESTUDIOS RÍTMICOS

1.- EL PROBLEMÁTICO CONCEPTO DE RITMO

La variada gama de fenómenos que componen el complejo mundo del ritmo constituye un conglomerado etéreo de difícil definición; etimológicamente, el griego *rhythmos* equivale a "movimiento regulado y medido", por lo que, en su acepción primaria el ritmo se basa en la repetición o retorno de una extensa gama de elementos. Las definiciones actuales resultan en general ambiguas o tendentes a la generalización, como la del DRAE: "Grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico"¹.

En el presente capítulo, se trata de desarrollar una aproximación a los distintos enfoques y valoraciones que han tenido lugar en la aprehensión del polivalente campo del ritmo, con el fin de crear, una vez conocidas todas las metodologías útiles para el análisis

¹ Diccionario de la Real Academia Española, vigésima primera edición, s.v.

formal y rítmico de la poesía, un instrumento válido para nuestro propio trabajo.

Aunque el corpus de estudios y concepciones sobre el ritmo sea abrumador a nivel global², la gran mayoría de ellos solo abordan el tema tangencialmente en alguna de sus facetas, a menudo son confusos y, además, ofrecen opiniones opuestas sobre los fundamentos del ritmo.

Esta diversidad es lógica partiendo ya desde la **concepción mentalista** del ritmo que se postula en las básicas investigaciones de Meumann³, quien considera el ritmo no como un fenómeno objetivo sino como un proceso mental que agrupa las sensaciones auditivas dentro de un sistema de bases temporales.

Los estudios de Meumann son el origen de una de las grandes corrientes en el análisis del ritmo, la psicología experimental, que básicamente se ha aplicado a la investigación de la percepción. Este enfoque, por lo tanto, no sirve de gran ayuda a la hora de crear una metodología para analizar los fundamentos rítmicos de una obra; incluso podría conducir a un escepticismo total ante el relativismo y aparente imposibilidad de estudio científico que conlleva esta concepción mentalista del ritmo:

"Pues ante unos mismos estímulos externos (unas ondas sonoras) que llegan a los oídos y golpean en la piel de dos oyentes de fisiología normal, el uno vive intensamente y con todo su organismo el ritmo que le provocan, y el otro no puede ver allí ninguno. Es que la percepción y goce del ritmo no

² Hay que señalar, sin embargo, que el estudio de los fenómenos métricos sigue contando con escasa dedicación en nuestro país. José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, por ejemplo, hace notar el limitado desarrollo de los planteamientos teóricos métricos, que atribuye a la falta de relación entre las diferentes disciplinas científicas, concretamente entre la métrica y la teoría literaria actual (Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna, Madrid, UNED, 1988, pp. 7-10).

³ MEUMANN, E.: "Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus" en Philosophische Studien, Leipzig, 1894, p. 272.

consiste en las sensaciones recibidas, sino en su organización interior."⁴.

En el extremo opuesto de la balanza se sitúan los estudios de lo que puede definirse como métrica acústica, que parten especialmente de la **fonética instrumental** y tratan de sustituir la imprecisión del oído humano por aparatos como el espectrógrafo, que descompone el sonido, o el oscilógrafo, el sonómetro, el quimógrafo electromagnético, etc. Estos métodos han dado lugar a trabajos avanzados con excelentes logros, como los de A. Quilis sobre los encabalgamientos⁵, sobre los finales versales⁶, o bien en torno al acento español⁷, estudio este último en el que apunta como parámetro fundamental del acento el tono. Son asimismo fundamentales los estudios experimentales de Don Samuel Gili Gaya que utilizó el quimógrafo para desentrañar las interrelaciones entre el acento de intensidad y la entonación en castellano. Todos estos datos, como veremos, resultan de gran interés para analizar rítmicamente la poesía, pero tampoco la fonética instrumental es infalible, puesto que estos aparatos son limitados; en el caso del espectrógrafo utilizado por Quilis, por ejemplo, se puede dudar del grado de perfección para captar cada uno de los cuatro parámetros del sonido.

En todo caso, es conveniente apoyarse como útil de trabajo en la fonética instrumental, pero siempre teniendo en cuenta que el estudio del ritmo poético no debe ser

⁴ ALONSO, Amado: Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1960, pp. 241-291: "El ritmo en la prosa, p. 253.

⁵ QUILIS, Antonio: Estructura del encabalgamiento en la métrica española, Madrid, CSIC, 1964.

⁶ QUILIS, Antonio: "Sobre la percepción de los versos oxítonos y proparoxítonos en español", en Actas del XII Congreso de Lingüística Románica, Bucarest, 1968, 2, pp. 605-609.

⁷ QUILIS, A.: "Caracterización fonética del acento español" en Travaux de linguistique et de Literature, IX, 1971, pp. 51-72.

únicamente objetivo y matemático, hay que dejar cabida a la intuición ante el riesgo de congelar la emoción poética. De todas formas, el presente trabajo no sigue este tipo de metodología, aunque sí que se utilizarán los excelentes resultados y conclusiones obtenidas por estudiosos de la métrica acústica como los que acabamos de mencionar.

Otro intento de objetivar el análisis del ritmo de la poesía o la prosa trata de establecer una metodología basándose en el **sistema musical** dadas las evidentes afinidades entre ambos campos. Este enfoque está todavía poco desarrollado, si bien se aborda en algunos estudios⁸. La Métrica de Navarro Tomás, explicaba en la introducción como se había basado en las relaciones entre la poesía y la música:

"En el presente libro, el ritmo del verso es considerado sobre el mismo principio que el de la música o el canto. En todo verso se reconoce la presencia de un período rítmico equivalente al compás musical. El elemento que marca períodos o compases es el apoyo dinámico de la intensidad."⁹

La imbricación entre poesía y música como artes afines (por ser las únicas que se desenvuelven temporalmente) se desarrolló sobre todo a partir de los planteamientos del Simbolismo francés; según Pedro Aullón de Haro "los simbolistas entendieron el lenguaje poético en general y el verso particularmente en cuanto que sistema de sonidos, otorgando así a la palabra poética un profundo carácter musical aun por encima del que pensaban los

⁸ - LANIER, S.: The science of English verse, Baltimore, centennial edition, vol. III, 1945.
- SPANG, Kurt: Ritmo y versificación, Murcia, Univ. Murcia, 1983, pp. 110-112. etc.

⁹ NAVARRO TOMÁS, Tomás: Métrica española, Madrid, Gredos, 1991, p. 27.

románticos ya desde Friedrich Schiller¹⁰. Para comprobar la trascendencia que concedieron los escritores simbolistas a las relaciones entre música y poesía no hay más que recordar algunas de las máximas que defendieron, rememorando bien a Verlaine con "De la musique avant toute chose"¹¹, o bien Valéry: "una relación continuada y persistente entre un ritmo y una sintaxis, entre el sonido y el sentido"¹², o también sus repercusiones en el ámbito del Modernismo hispanoamericano, así por ejemplo el conocido prólogo de Rubén Darío: "Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma...siempre bajo el divino imperio de la música -música de las ideas, música del verbo-"¹³. Ya en España Juan Ramón Jiménez continúa haciendo declaraciones en la misma línea: "La poesía como el paisaje, como el agua lírica, no es nada preciso, ni definido, ni inmutable. Lo mismo que su hermana la música, tiene a la emoción por rosa y a la divagación por estrella"¹⁴.

El ritmo será siempre de naturaleza auditiva, incluso cuando no se produzca la recitación en alta voz del poema, así lo explica por ejemplo Gabriel Celaya: "el ritmo es audio-muscular, y pone en vibración todo nuestro organismo, no sólo las cuerdas bucales, y actúa por transmisión simpática y contagia tanto como por conducto oral"¹⁵.

Se puede afirmar, en definitiva, que poeta será aquel que consiga combinar y

¹⁰ AULLÓN DE HARO, Pedro: La poesía en el siglo XX (Hasta 1939), Madrid, Taurus, 1989, p. 27.

¹¹ Uno de los conocidos principios de Paul Verlaine en su Art Poétique.

¹² VALÉRY, Paul: Introducción a la poética, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1975, p. 57.

¹³ DARIO, Ruben: Prólogo de El Canto Errante, en el volumen Poesía, Caracas, pp. 299 y siguientes.

¹⁴ JIMÉNEZ, Juan Ramón: Crítica paralela, Madrid, Narcea, 1975, p. 150.

¹⁵ CELAYA, Gabriel: Inquisición de la poesía, Madrid, Taurus, 1972, pp. 137.

fusionar ambas artes, la literatura y la música¹⁶. Resultan por tanto de utilidad los conocimientos de música al analizar la acentuación, las sincopaciones, cadencias, anticadencias y armonización en la poesía de Blas de Otero¹⁷; de hecho, la perspectiva musical ha sido fundamental para la creación de terminología métrica tan importante como la utilizada por Navarro Tomás, en la que se relaciona el "pie métrico" con el "compás" o la "sílabas" con un tiempo de ese compás. En todo caso puede ser también interesante el estudio de la influencia de formas musicales sobre la estructura de alguna de las composiciones oterianas, así como sobre la organización general de los poemarios.

Tras esta breve revisión de algunos posibles enfoques objetivos (como la fonética instrumental o el parangón con la ciencia musical) y subjetivos (como las corrientes mentalistas) que consideramos útiles pero parciales e incompletos, centrémonos en desentrañar el concepto de ritmo, sus fundamentos y su posible clasificación. Para cumplir este propósito hay que tener siempre presente la necesidad de trascender el análisis sólo formalista del ritmo y tratar de captar las repercusiones expresivas de éste y, en definitiva, la perfecta conjunción de forma y fondo en la poesía. Son interesantes al respecto las acertadas palabras de un poeta como Gerardo Diego: "Para mí cuando se ha concluido de analizar, todo lo delicadamente que se quiera, la materialidad fónica de unos versos y se

¹⁶ A los ejemplos anteriores de los propios poetas se pueden añadir las palabras de Leopoldo Lugones sobre las bases de la innovación poética de Rubén Darío: "El idioma poético subordinóse enteramente a la música en que consiste. De esta música emanaron, y no al revés, la emoción y la idea. Sufrió la prosa al instante la misma influencia libertadora y personal. Comprendióse que poesía y prosa, aun cuando el objeto de aquélla sea revelar la emoción y el de ésta formular la noción, están gobernadas por el ritmo" (Discurso de Leopoldo LUGONES "Homenaje a Rubén Darío. El acto de anoche en la ópera", en el Diario La Nación, Buenos Aires, 22 de mayo de 1916; citado en Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1867-1967), Argentina, Univ. Nacional de La Plata, 1968, p. 384.)

¹⁷ Además hay que tener en cuenta las numerosas versiones musicales que se han hecho de los poemas oterianos (bien versiones populares, como las de Paco Ibañez, o versiones clásicas, como las del compositor Rafael Castro; respecto a este último, consúltese la bibliografía sobre los pentagramas basados en composiciones de Blas de Otero).

ha dictaminado su ritmo absoluto o dominante y sus miembros naturales, no se ha hecho sino apenas empezar, porque lo esencial en el examen del ritmo poético no es el compás - volveremos a tomar el ejemplo de la música- sino su aplicación y adecuación a lo que se quiere expresar en la poesía y parece que se quiere expresar en el lenguaje misterioso de la música. Es, pues, el alma, la relación entre sonoridad y sentido"¹⁸. Estas declaraciones se ven corroboradas por un amplio sector de la crítica, sobre todo en los estudios estructurales, que en ocasiones incluso otorgan un papel prioritario al ritmo en proceso de creación poética, es el caso de O.Brik por ejemplo:

"En el poeta aparece primero la imagen indefinida de un complejo lírico dotado de estructura fónica y rítmica y sólo a posteriori esta estructura trans-racional se articula en palabras significantes"¹⁹.

El interés por las cuestiones métricas enfocadas desde un punto de vista más ecléctico resurgió con la formación de las distintas escuelas estructuralistas. En este sentido, los avances introducidos por las últimas tendencias²⁰ del **formalismo ruso**²¹

¹⁸ Elementos formales en la lírica actual, (Simposio, varios autores), Santander, Ed. Univ. Menéndez Pelayo, 1967, p. 31.

¹⁹ O.BRIK en "Ritmo y sintaxis", artículo incluido en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires, Signos, 1970, p. 112.

²⁰ Es necesario distinguir entre el formalismo "puro" de la primera etapa (con las doctrinas de Shklovsky, Tomashevsky o Eichenbaum) de la evolución posterior que se fue desarrollando a través de las teorías de Bakhtin o las tesis de Jakobson-Tinianov y Mukarovsky. Raman SELDEN, en su estudio sobre estas escuelas formalistas, sintetiza así estos cambios: "los primeros formalistas rusos consideraban que el "contenido" humano carecía de significado literario en sí mismo y que se limitaba a proporcionar el contexto para el funcionamiento de los "recursos" literarios...los últimos formalistas modificaron esta clara distinción entre forma y contenido...estaban interesados en desarrollar (dentro de un espíritu científico) modelos e hipótesis que permitieran explicar cómo los mecanismos literarios producen efectos estéticos y cómo lo "literario" se distingue y se relaciona con lo "extraliterario" (SELDEN, Raman: "El formalismo ruso" en Teoría literaria contemporánea, Barcelona Ariel, 1993, pp. 13-14).

tratan de terminar con las restricciones del antiguo concepto del ritmo como un ente meramente fónico o métrico. Buscan una alianza entre las ciencias lingüísticas y literarias, colaboración que se puede simbolizar con el título de la comunicación de Roman Jakobson en 1958: "Linguistic and Poetics". El estudio métrico se relacionará con los distintos campos de la poética y será por tanto una disciplina de carácter abierto, como se refleja en el trabajo de Domínguez Caparrós (Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna) en el que se hace referencia a esa concepción más amplia del ritmo que introducen los formalistas rusos:

"El estudio del verso es, pues, un estudio lingüístico que, como estudio del lenguaje, abarca los aspectos fónicos, sintácticos y semánticos. La métrica formalista debe ser calificada, entonces, como métrica lingüística o métrica poética, ya que el estudio del ritmo se incluye en el campo más amplio del estudio del lenguaje poético"²².

La importante contribución de las doctrinas formalistas ha destruido los límites reduccionistas para el estudio del ritmo poético, obteniendo sus principales logros en el campo de las relaciones entre forma y contenido.

²¹ Para el estudio de la métrica desde la perspectiva del formalismo ruso se pueden consultar entre otros los trabajos de :

- JAKOBSON, Roman: Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973.
- TINIANOV, Iuri: El problema de la lengua poética, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- TODOROV, Tzvetan: Théorie de la littérature (Textes des Formalistes russes réunis), Paris, Seuil, 1965.
- TOMACHEVSKI, Boris: Teoría de la literatura, Madrid, Akal, 1982.
- ZIRMUNSKIJ, V.: Introduction to metrics. The theory of verse, The Hague, Mouton, 1966.
- GARCIA BERRIO, Antonio: Significado actual del formalismo ruso, Barcelona, Planeta, 1973.

²² DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: Métrica y poética..., Madrid, Univ. Nacional de Educación a Distancia, 1988, pp. 31-32. En este trabajo se desarrolla además un modelo para los estudios rítmicos que engloba los diferentes niveles del lenguaje, por lo que el análisis se divide en tres apartados, que son un buen ejemplo de su concepción de la métrica: "Fonética rítmica" (p.97), "Sintaxis rítmica" (p. 104), y "Semántica rítmica" (p. 112).

Aspecto en el han sido también fundamentales las aportaciones de la estilística²³, escuela que, desde unos enfoques muy diferentes a los del formalismo, ha superado igualmente el mero estudio mecánico del verso. A este respecto, contamos en España con excelentes estudios, como los numerosos de Dámaso Alonso que no es necesario citar ahora, o el de Luis Alonso Schokel: Estética y estilística del ritmo poético²⁴. Esta idea de las imbricaciones entre el plano formal y rítmico y el plano significacional es una concepción primordial e ineludible para la comprensión adecuada de todo fenómeno poético, y en especial para el estudio de la poesía oteriana. Por lo que nuestra investigación pretende seguir los pasos de las corrientes centradas en el estudio de la **métrica estilística**, la cual trata de profundizar en el significado último de los diversos procedimientos rítmicos utilizados por un autor determinado.

Pero, previamente, hay que terminar de delimitar los conceptos e instrumentos metodológicos de trabajo que se van a utilizar. Para la definición del ritmo poético decíamos que no resulta demasiado útil la confusa explicación de la Real Academia de la Lengua, que en su primera acepción era generalizadora y ambigua, y en la segunda acepción se restringe equivocadamente hasta identificar "ritmo" con "metro o verso".

Consideramos oportuno partir de una diferenciación de estos términos, para lo que resulta decisiva la aplicación estructuralista de la oposición lengua/habla al ámbito de los

²³ Sobre esta nueva vertiente de la crítica son muy significativas las palabras de Alfredo CARBALLO PICAZO: "La métrica... hasta hace unos años -diez, veinte- trataba solo del aspecto material del verso: el dato frío -útil, utilísimo- se ha colmado de vida: dice algo más que número de sílabas, disposición de acentos, rima. Con el nacimiento de la estilística, el estudio del poema ha entrado en crisis, alumbradora de nuevos y maravillosos itinerarios que confluyen o pretenden confluir en el centro de la poesía viva... Y así, el número de sílabas, la disposición acentual, la rima, el ritmo, sirven a una finalidad superior: aclaran el porqué y el para qué de la creación" (en "Situación actual de los estudios de métrica española", Clavileño, Madrid, 7, 1956, n.º 37, pp. 8-12, y n.º 40 pp. 54-60.)

²⁴ Estética y estilística del ritmo poético, Barcelona, J. Flors, 1959.

estudios métricos. En esta línea, Jakobson estableció las bases para distinguir "*modelo abstracto*" y "*ejemplos de ejecución*" conceptos que se pueden relacionar con "metro" y "verso" respectivamente²⁵. Dentro de las investigaciones hispánicas sobre estos aspectos son especialmente claras las definiciones de Navarro Tomás:

"Los vocablos citados corresponden a conceptos diferentes. *Verso* es un conjunto de palabras que forman una unidad fónica sujeta a un determinado ritmo, sea cualquiera el número de sus sílabas. *Metro* es el verso que además de responder a un orden rítmico se ajusta a una norma regular en cuanto a medida silábica. *Ritmo* es, lo mismo en el verso que en cualquier otra manifestación del sonido, la división del tiempo en periodos acompasados mediante los apoyos sucesivos de la intensidad"²⁶.

Navarro Tomás, con sus diversos estudios sobre el ritmo, prolonga la tradicional corriente de la crítica poética hispana que considera el ritmo basado en el acento de intensidad. Si bien esta concepción es muy útil para la comprensión de los fundamentos básicos de este fenómeno, para el estudio rítmico de un poeta concreto es necesario partir de una noción de ritmo más amplia, pues un concepto restringido sólo al aspecto acentual, si ya no es completo para el verso tradicional, sería una traba al estudiar el ritmo de la

²⁵ Las definiciones más extendidas son, de hecho, las introducidas por el estructuralismo y el formalismo ruso, en las que "metro" representa la "norma abstracta y convencional", frente a "ritmo" o "verso" que serían las manifestaciones concretas de ese patrón, por lo que ambos términos se encuentran relacionados con la dicotomía lengua/habla saussiriana. (Véase el estudio de DOMÍNGUEZ CAPARROS: Métrica y poética..., Op.cit., pp. 60-80).

²⁶ NAVARRO TOMÁS, Tomás: Los poetas en sus versos, Barcelona, Ariel, 1982, p. 13.

prosa o del moderno verso libre²⁷ tan extensa y sabiamente cultivado por Blas de Otero.

En definitiva, partiremos de la aceptación primaria o extensa de ritmo, por la que éste existe en cuanto que existe la temporalidad, y se basa en la repetición o retorno de ciertos elementos; estos son precisamente los elementos que se destacan en la acertada definición de Isabel Paraíso de Leal²⁸, quien ha realizado los últimos estudios completos sobre el ritmo de la prosa y del verso libre: "Pienso que ritmo lingüístico es el efecto producido por el retorno -más o menos periódico- de un elemento fonético en el discurso. Este elemento marcado puede ser: timbre, cantidad, esquema tonal, grupo acentual, grupo fónico u oración. Existe también otro tipo de ritmo, llamado de pensamiento, basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por representaciones psíquicas recurrentes. Está muchas veces conexionado -aunque no necesariamente- con el ritmo lingüístico. El ritmo, pues, implica siempre retorno. Y además, para que tenga valor estilístico, el contenido y el esquema rítmico de las palabras tienen que darse indisolublemente unidos".

Deseo destacar positivamente el carácter proteico de esta definición, en la que se distinguen varios tipos de ritmo (lingüístico, versal y de pensamiento) que se intentarán clarificar en el apartado siguiente.

Terminada la presentación introductoria de las distintas acepciones sobre el

²⁷ Son numerosos los críticos que coinciden en la necesidad de dotar al término "ritmo" de un sentido más extenso, dada sobre todo la existencia del moderno verso libre: "Si le vers n'est pas obligatoirement mesuré, si sa longueur n'entre pas dans sa définition, il est possible que le mot "rythme" reçoive, outre ses sens habituels, un sens nouveau. Le Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse enregistre ce sens nouveau dans les termes suivants: "Succession de temps forts et de temps faibles, mouvement dans une oeuvre littéraire, un film."...n'implique pas que les durées qui séparent ces temps soient égales. Il y a rythme dès qu'il y a oscillation, même très irrégulière" (Daniel LEUWERS, Op.cit. p. 166.)

²⁸ PARAÍSO DE LEAL, Isabel: Teoría del ritmo de la prosa. Aplicada a la hispánica moderna, Barcelona, Planeta, 1976, p. 42.

concepto de ritmo, sigo, sin embargo, identificándome con las palabras de Paul Valéry sobre esta complicada concepción: "J'ai lu ou j'ai forgé vingt "definitions" du rythme, dont je n'adopte aucune"²⁹.

1.2.- CLASES DE RITMOS

Para aplicarse al estudio no solo del verso tradicional sino también del moderno verso libre y de la prosa, el concepto de ritmo utilizado debe ser amplio y flexible. Los enfoques tradicionales consideraban en el verso únicamente los parámetros del acento de intensidad, la métrica y la rima, por lo que, al transvasar esta restringida visión al verso libre o a la prosa se les llegaba a negar a estos últimos el carácter rítmico. Debemos tener en cuenta que el fenómeno del ritmo engloba facetas muy diferenciadas, simplificadamente denominadas "clases de ritmos", y que, si bien por lo general son coexistentes, cada manifestación literaria se podrá caracterizar por la preponderancia de una u otra clase. De forma que, a su vez, esta clasificación sirve para descubrir la existencia de ritmo tanto en el verso como en la prosa, y para diferenciarlos en la medida de lo posible.

Los pocos estudios que han aportado una visión suficientemente abarcadora del ritmo coinciden en sugerir tres espacios heterogéneos: un ritmo lingüístico, un ritmo del

²⁹ Declaración de Paul Valéry sobre el problemático concepto de ritmo ("Questions de poésie" en Variété III, p. 48), lo cita Daniel Devoto en su artículo "Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso", en Cahiers de linguistique hispanique médiévale, nº 5, marzo de 1980, p. 68.

verso y un ritmo psíquico (o de pensamiento). Aunque desgraciadamente los críticos no coinciden exactamente en la concepción de cada uno de los tipos, sobre todo en el último que es más ambiguo; Amado Alonso por ejemplo, el creador del término "Ritmo de pensamiento", lo concibe a mi entender sin diferenciarlo de lo que otros autores denominaron posteriormente "ritmo lingüístico"³⁰.

Resulta sin embargo clara y sugerente la distinción apuntada por Alarcos Llorach en su artículo "Secuencia sintáctica y secuencia rítmica": "En poesía coexisten dos ritmos: El puramente lingüístico de la sintaxis, consistente en la entonación y marcado por las pausas, y el ritmo del verso, construido por una secuencia determinada de acentos de intensidad y delimitado en su caso por la rima y su pausa. Ambos ritmos, sintáctico y métrico, pueden o no coincidir ; irán concordantes cuando las pausas sintácticas y las métricas se produzcan en el mismo punto... La poesía no es sólo materia fónica o funciones gramaticales, sino además contenido psíquico. Los sucesivos matices de éste -los significados de las palabras soldados a su expresión- también se desarrollan en secuencias no arbitrarias, ordenada, por tanto, ritmada."³¹.

En nuestro trabajo se aplicará, por tanto, la serie de conceptos generales sobre los diversos tipos de ritmos que se exponen a continuación:

- "**Ritmo lingüístico**", será en definitiva el término con que haremos referencia al ritmo que subyace en cualquier tipo de enunciado. Se basa en la repetición de una serie de unidades lingüísticas que estructuran las líneas melódicas de la entonación. Los estudios sobre el ritmo de la prosa parten generalmente del análisis de las líneas de entonación y

³⁰ Materia y forma en poesía, Op.cit. Se comentará esta opinión en las páginas siguientes.

³¹ ALARCOS LLORACH, Emilio: Elementos formales..., Op.cit, p. 11.

fueron iniciados en el campo hispánico por Navarro Tomás al crear el concepto de estas unidades lingüístico-rítmicas: "grupo de intensidad" (conjunto de sonidos que se pronuncian subordinados a un mismo acento espiratorio principal), y "grupo fónico" (porción de discurso comprendida entre dos pausas que consta de ordinario de varios grupos de intensidad), unidades portadoras de las líneas melódicas de fonemas ascendentes y descendentes)³².

En el lenguaje normal estas líneas melódicas de los grupos fónicos no se repiten regularmente, mientras que en poesía y en ciertos tipos de prosas se puede observar ocasionalmente una reiteración de estos esquemas y cuanto más patente sea esta tendencia reiterativa mayor será el carácter rítmico del texto literario.

- El "**ritmo versal**" es el más propiamente constitutivo de la poesía³³, para cuyo estudio nos atendremos a los enfoques que, siguiendo a Rafael de Balbín³⁴, valoran cuatro unidades rítmicas fundamentales, es decir:

- La intensidad originadora del "ritmo acentual".
- La cantidad del "ritmo cuantitativo o silábico".
- La entonación o "ritmo tonal" (aspecto poco desarrollado en el análisis de la poesía castellana, en nuestro estudio se utilizará sobre todo para el comentario de las prosas de HFyV).

- El "ritmo timbral" y la rima.

³² NAVARRO TOMÁS, Tomás: Manual de pronunciación española, Madrid, CSIC, Revista de Filología española, 1982, pp.30-31.

³³ Profundizaremos por tanto en el estudio de los ritmos versales en el apartado titulado "Estudios de la métrica tradicional".

³⁴ BALBÍN, Rafael de: Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1975.

- En último lugar, la escuela americana de Andrés Bello considera un quinto elemento para el estudio del ritmo, "las pausas", concediéndolas por tanto mayor importancia que en la escuela europea, en la que se estudian, al igual que el encabalgamiento, como fenómenos secundarios del ritmo de cantidad. En la poesía de Blas de Otero las pausas y encabalgamientos se encontrarán como uno de los núcleos germinales de su creación, por lo que serán de utilidad las teorías de esta escuela para el análisis del ritmo oteriano³⁵.

- El "**ritmo de pensamiento**" es una de las aportaciones terminológicas de Amado Alonso sobre las bases rítmicas de la prosa y será también un apoyo fundamental para el estudio del moderno verso libre.

Dado el carácter ambivalente y abarcador que otorga Amado Alonso a este término, ha sido desarrollado posteriormente por la crítica con diferentes enfoques, por lo que habrá que remitirse a su empleo en el artículo originario:

"Ritmo de pensamiento será aquél cuyas variadas sensaciones corporales están provocadas por la marcha del pensamiento idiomático. Todo otro hablar de ritmo interior y de ritmo de pensamiento no tendrá ningún valor, mientras no pongamos en claro cuáles son los elementos sensibles en que se manifiesta y cómo están organizados. Son frequentísimas las afirmaciones de que la poesía no es tanto un ritmo de sonidos cuanto de ideas, una corriente de acentos de atención. Mas para ser exactos, no existe

³⁵ Las teorías métricas de la Escuela Americana, de Andrés Bello, Eduardo de la Barra, Manuel Peredo, J. Manuel Marroquin, etc. se pueden hallar expuestas en la obra de José DOMÍNGUEZ CAPARRO: Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX, Madrid, CSIC, Anejo a la Revista de Filología española, 1975.

un ritmo de ideas; hay un ritmo ocasionado por las ideas, de naturaleza fisiológica, y de origen espiritual. El espíritu obrando sobre la materia"³⁶.

El término hace referencia en primer lugar al origen intelectual y emocional de este ritmo. Se subraya por lo tanto en este caso la relación entre el plano formal y el plano conceptual de la poesía, interdependencia que considero necesaria en todo tipo de ritmo para que éste sea logrado, o en caso contrario no crearía sugerencias expresivas y sería por tanto un mero juego carente de sentido. Hay que tener en cuenta, además, que el paso del verso tradicional con su rígida métrica al verso libre lleva implícita una tendencia a valorar en mayor medida este ritmo de pensamiento, y con ello se incrementa la libertad para subrayar la intencionalidad expresiva de los versos libres escogidos por el poeta.

Retomando el artículo de Amado Alonso, observamos que considera dos tipos de representaciones sensibles de este ritmo de pensamiento muy diferentes. Por un lado estudia el ritmo melódico o de entonación, que ejemplifica en la prosa poética de Valle Inclán, y por otro un tipo de ritmo que es el que nosotros denominaremos "de pensamiento" siguiendo los trabajos de Isabel Paraíso³⁷. Lo que Amado Alonso concibe como dos modalidades del ritmo de pensamiento son, a nuestro modo de ver, dos campos rítmicos muy diferenciados, según se puede comprobar en sus propias palabras:

- "Lo primero que noté en la prosa rítmica de Valle Inclán (y en toda prosa rítmica, añadimos ahora) fué una organización de las inflexiones melódicas de la voz; más tarde comprobamos que a las inflexiones correspondían tensiones y distensiones orgánicas; por último, vimos que estos movimientos están en dependencia de fases formadas del

³⁶ Materia y forma en poesía, Op.cit., p. 246.

³⁷ El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes, Madrid, Gredos, 1985.

pensamiento idiomático".

- "Hay otra especie de ritmo de pensamiento en el verso, en los versículos y en la prosa, conocido de antiguo. Es el provocado por el llamado paralelismo de ideas, especialmente estudiado por los hebraístas. Recordemos el versículo de la Biblia"³⁸.

De estas dos vertientes apuntadas por Amado Alonso, insistimos en que será la segunda la que en realidad se va a conceptualizar como "ritmo de pensamiento", puesto que la primera es de tipo formal coincidiendo con uno de los componentes del ritmo tonal. Con el término ritmo de pensamiento se hará referencia en nuestro trabajo, por tanto, a un ritmo mental basado en la repetición y el paralelismo que se plasma lingüísticamente a través de los estribillos, bimetraciones, correlaciones, anáforas, quiasmos y otras figuras retóricas de carácter reiterativo, como epanalepsis, epanáforas, epíforas, anadiplosis, epanadiplosis, etc.

Este tipo de ritmo paralelístico, que existía ya en la clásica prosa oratoria así como en la poesía hebraica, será precisamente la base rítmica de gran parte del versolibrismo actual, y sobre todo de la poesía social de posguerra, de la que Blas de Otero es uno de los más logrados representantes.

³⁸ Materia y forma en poesía, Op.cit., p. 279 y 276.

3.- RITMO DEL VERSO Y RITMO DE LA PROSA

Toda metodología científica debe plantearse en primer lugar desentrañar y delimitar en la medida de lo posible su objeto de estudio. Por ello afrontamos a continuación la problemática cuestión de la distinción entre verso y prosa, apartado en el que habrá que centrarse sobre todo en las polémicas en torno al moderno "verso libre", al que en ocasiones se le ha llegado a negar su status de verso, considerándolo un ente intermedio entre ambas modalidades. No se puede negar, desde luego, cierta semejanza entre la prosa poética y algunas manifestaciones versolibristas, así como la enorme dificultad que se presenta a la hora de diferenciar ambos términos y sus características constitutivas. Navarro Tomás, por ejemplo, expresa esta afinidad con bastante contundencia:

*"Se puede decir con fundamento que el verso libre, en sus manifestaciones más consecuentes con su principio de espontaneidad constructiva, no es un nuevo sistema de versificación sino un modo de figuración gráfica del orden fonológico de una especial clase de prosa. Los contrastes de medidas, la armonía de períodos y la impresión semirrítmica que el poeta pueda sentir en su poema en verso libre no son diferentes de lo que se percibe en la prosa artísticamente elaborada."*³⁹

En cualquier estudio sobre el ritmo resulta, sin embargo, ineludible un intento de

³⁹ NAVARRO TOMÁS: "En torno al verso libre", en Los poetas en sus versos, Barcelona, Ariel, 1982, p. 386.

diferenciación del verso respecto de la prosa. Con esta finalidad, remitimos inicialmente a la tajante distinción que realiza Rafael de Balbín en su Sistema de rítmica castellana entre "cadena fónica prosaria" y "cadena fónica rítmica":

- "**Cadena fónica prosaria**": "Este examen de los elementos que se integran en la cadena fónica castellana, tal como la presentan los tres fragmentos prosarios analizados, patentiza que la configuración de los factores de cantidad, tono, timbre e intensidad se da con caracteres de libre y simétrica irregularidad. El hablante o el escritor en esta construcción de la cadena hablada -que bien pudiera denominarse cadena fónica prosaria- ciñe el instrumento lingüístico a la espontánea variedad de su finalidad comunicativa, sin someterlo a principios de ordenación rítmica. Y esto aún en la composición de la prosa literaria.

- "**La cadena fónica rítmica**": Junto al uso de la cadena, fónica en la modalidad que llamamos prosa, se ha cultivado secularmente en castellano, otro empleo de la cadena hablada, en que el hablante construye la locución con los mismos elementos fónicos de tono, timbre, intensidad y cantidad; pero sometiéndolos en proporción variable a ordenación o ritmo"⁴⁰.

Rafael de Balbín, por lo tanto, no considera en la prosa la existencia de ordenación rítmica, ni siquiera en el caso de la prosa literaria. La diferencia establecida con el verso es en este caso radical y puede pecar incluso de falta de precisión si se quieren integrar todos los variados fenómenos que componen el campo de la prosa y de la poesía.

Contamos con estudios más recientes dedicados al análisis del ritmo que superan

⁴⁰ BALBÍN, Rafael de: Sistema de rítmica castellana (Op.cit., pp. 27-26). No acepta ninguna ordenación rítmica en la prosa, como veremos, esta concepción tan tajante no es válida para la prosa poética oteriana.

la concepción de Balbín atribuyendo ya a la prosa un carácter rítmico basado primordialmente en el ritmo de pensamiento, en la entonación y en el paralelismo. Se puede mencionar, en primer lugar, el ya citado de Amado Alonso donde destaca las excelencias del ritmo melódico en las Sonatas de Valle-Inclán, o el de la prosa paralelística de Guevara. Pero es en el trabajo de Isabel Paraíso de Leal, Teoría del ritmo de la prosa⁴¹, don se encuentra una de las visiones más amplias del problema. Realiza una tipología de las diferentes prosas (prosa poética, oratoria, narrativa, ensayística, científica, dialogada artística y dialogada coloquial) según la mayor o menor presencia en ellas de los ritmos versales, lingüístico-tonales y de pensamiento, descubriendo, en general, un dominio de ritmos paralelísticos o melódicos en la prosa frente al verso, en el que cobran mayor trascendencia los ritmos fónicos.

Extrayendo las principales aportaciones de cada uno de los estudios, se puede concluir que una de las diferencias básicas entre el verso tradicional y la prosa parte de que el ritmo primordial del primero no es sólo el lingüístico sino los ritmos versales (acentual, cuantitativo, tonal y de timbres o rima) que, aunque puedan aparecer esporádicamente en algunas prosas, no llegar a adquirir carácter sistemático en ellas. Por otro lado, teniendo en cuenta la definición del ritmo como retorno o repetición de elementos, en el verso la periodicidad del retorno es más marcada y organizada, de forma que resulta fácilmente aprehensible por el oyente.

Son numerosos, sin embargo, los poetas que no encuentran tan tajante la distinción entre verso y prosa. Entre ellos podemos destacar el testimonio de Ramón María del Valle

⁴¹ Op.cit.

Inclán: "No hay diferencia esencial entre prosa y verso"⁴²; o bien el ejemplo de uno de los poetas que, como veremos, más profundamente influyeron a Blas de Otero, Juan Ramón Jiménez, quien no sólo alternó ambas modalidades sino que, según sus declaraciones explícitas, traspasó poemas en verso al formato de la prosa⁴³.

En definitiva, en el camino entre el verso tradicional y la prosa existe una amplia gama de fenómenos literarios cuyas fronteras son difusas, como es el caso de las diferentes modalidades versolibristas o de la prosa poética; y, además, la distinción entre estos diferentes modos va haciéndose cada vez más débil de una manera consciente y deliberada por parte de los poetas. La poesía contemporánea ha seguido una trayectoria de progresiva liberación de los moldes métricos preestablecidos, que conduce hacia esa desaparición de las fronteras entre prosa y verso. Así, por ejemplo, en la evolución poética oteriana⁴⁴ tendremos oportunidad de comprobar cómo el grado de libertad va aumentando en general a lo largo de las composiciones de cada una de sus etapas poéticas; los mismos sonetos van liberándose de las medidas tradicionales y acercándose a los poemas versolibristas, mientras que en estos últimos es siempre la predilección oteriana por los versos endecasílabos.

⁴² DIEGO, Gerardo: Poesía española contemporánea (1910-1934), Madrid, 1962, p.85.

⁴³ Para esta cuestión hay que hacer referencia a las obras de Juan Ramón Jiménez en las que más se desarrolla el tema de la prosa poética, es decir, Espacio, Leyenda y Tiempo. Pero sobre todo resulta interesante una carta enviada por el poeta a Guillermo Díaz -Plaja en la que expresa sus opiniones sobre ese espacio indistinto en que conviven poesía y prosa: "No hay prosa y verso. Todo es prosa o todo es verso" y en la que menciona explícitamente que frecuentemente ha traspasado poemas al formato de la prosa y viceversa (Véase el artículo de DÍAZ PLAJA: El poema en prosa en España, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1956, p. 61 y stes.

⁴⁴ Es precisamente por esta peculiaridad de su poesía por la que hemos optado por estructurar el estudio siguiendo las diferentes etapas de su producción, en vez de estudiar por separado las representaciones de su poesía tradicional, del verso libre y de la prosa poética, como nos habíamos propuesto en un primer momento de nuestra investigación.

Como conclusión al capítulo sobre las distinciones teóricas entre prosa y verso queremos aportar una serie de características extraídas por Domínguez Caparrós con notable agudeza y acierto: "resumiendo las ideas de que hay que partir para el tratamiento de esta cuestión en un moderno planteamiento de la métrica: 1. no se pueden concretar mecanismos que automáticamente nos diferencien el verso y la prosa; 2. el ritmo en el verso es dominante, y por tanto, la segmentación del discurso está sometida a las exigencias rítmicas, mientras que en la prosa la segmentación está motivada por razones sintácticas; 3. en la existencia del verso, es importante la conciencia de su percepción, que se refleja: o con la referencia a un patrón métrico, o con lo que se llama ritmo progresivo -se espera que aparezcan ciertos elementos rítmicos-; 4. por último, la disposición gráfica es importante, por cuanto que manifiesta la intención rítmica del autor".

Este último punto que no habíamos desarrollado todavía, o sea, la **intencionalidad del autor**, presenta una importancia crucial puesto que, al fin y al cabo, la poesía como la literatura en general se basan en el concepto de la "literariedad", es decir, en el hecho de escribir con una decidida finalidad literaria. De forma que, en el caso de la distinción entre prosa y verso, la **disposición gráfica** de las líneas, aunque pueda parecer un elemento demasiado simple para ser tenido en cuenta, será trascendental por representar la deliberada intención del escritor de crear o bien poesía o bien prosa⁴⁵, es decir, la segmentación en versos del discurso transmite gráficamente la voluntad estética del poeta.

⁴⁵ Si bien en algunos casos incluso este dato puede resultar engañoso, porque a veces los autores "juegan" con la capacidad deductiva de sus lectores, y pueden desear "esconder" prosas con el formato de versos o versos con el formato de prosa. Así por ejemplo es interesante el análisis que lleva a cabo Pilar LAGO DE LAPESA sobre un "cuento" de Unamuno en que los versos están dispuestos con formato de prosa (Vid. LAGO DE LAPESA, Pilar: "Una narración rítmica de Unamuno", en Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno, Salamanca, 12, 1962, pp. 5-14.)

4.- MÉTRICA TRADICIONAL

En este apartado vamos a desarrollar una serie de conceptos básicos para el estudio del ritmo, conceptos que se ha decidido explicar someramente a pesar de su carácter elemental por resultar importantes para el análisis de la poesía oteriana y por tratarse de términos que plantean cierta ambigüedad interpretativa en algunos estudios críticos, así que será necesario revisar las opiniones más acreditadas para exponer a cuáles se adhiere nuestro trabajo.

Se va a proceder, por tanto, al análisis de los diferentes elementos conformantes del ritmo siempre en el contexto de la poesía hispánica, aunque sin olvidar que los esquemas rítmicos preponderantes varían según las distintas culturas⁴⁶. En la poesía hebrea, por ejemplo, ya desde los salmos bíblicos el elemento rítmico dominante era el paralelismo, retomado actualmente en la poesía contemporánea a partir de los versículos de Walt Whitman. En otro extremo están las literaturas germánicas y anglosajonas primitivas basadas en un elemento primordialmente fónico como es la aliteración, y otras

⁴⁶ Dependerá también de las características intrínsecas de cada idioma. Las distintas lenguas tienen, por ejemplo, tendencia a una determinada medida standard de sus grupos fónicos y melódicos, según los estudios de Navarro Tomás, lo que influye en los metros poéticos más utilizados. En castellano el más frecuente oscila entre las siete u ocho sílabas (base del octosílabo popular), es muy similar al del inglés (seis o siete sílabas), y está a medio camino entre la extrema brevedad del grupo fónico francés (tres o cuatro sílabas) y la longitud del alemán o del italiano (hasta veinte sílabas). (Véase el artículo de NAVARRO TOMÁS: "El grupo fónico como unidad melódica" en Revista de Filología Hispánica, nº 1, 1939, pp. 3-19).

figuras retóricas con ella relacionadas, como la paronomasia, etc.

Las literaturas románicas en cambio, y la hispánica en particular, han producido una poesía tendente a la rima y a la métrica regular y con ello a los ritmos acentuales. El isosilabismo es más frecuente en la poesía culta, mientras que en la tradición popular española encontramos casos de versificación de metro irregular que constituyen un antecedente importante del moderno versolibrismo, sobre todo del que eludiendo el metro se basa en esquemas acentuales.

Partiendo de sus orígenes en la poesía greco-latina, que se sustentaba en los apoyos de la cantidad silábica, el verso hispánico se ha distanciado hasta primar el ritmo acentual según la opinión del sector más extenso de la crítica. En palabras de Navarro Tomás, por ejemplo, cuya Métrica española es el pilar metodológico de todo estudio rítmico:

"La base esencial del ritmo del verso son los apoyos del acento expiratorio. Otros factores fonéticos como el tono o la cantidad silábica no desempeñan papel constitutivo en la estructura del verso español. Los efectos fundados en la armonía de las vocales, en la aliteración de las consonantes o en las correlaciones, alternancias, paralelismos, antítesis y demás recursos de la colocación de los vocablos solo se emplean con función ocasional y complementaria."⁴⁷

Desde los inicios de los estudios métricos hispanos se destacó la importancia en nuestra poesía del ritmo acentual; así, ya el mismo Nebrija, que dedicó una parte de su Gramática Castellana al estudio del verso, describió las estrofas más usadas en su tiempo y advirtió la función primordial del acento. Aunque en 1737 Luzán con su Poética

⁴⁷ Métrica española, Op.cit., pp. introductorias.

reintrodujo la teoría de la métrica cuantitativa a la manera latina y tuvo algunos seguidores en los tratados métricos del siglo XIX (José Gómez Hermosilla en su Arte de hablar en prosa y verso⁴⁸, por ejemplo). Pero, en los Principios de ortología y métrica⁴⁹ Andrés Bello volvió a destacar la preponderancia del ritmo acentual.

A pesar de toda esta tradición, no sería conveniente limitarse al estudio acentual, por lo que tomaremos en cuenta como punto de partida el Sistema de rítmica castellana⁵⁰ de Rafael de Balbín, siendo preferible estudiar el ritmo desde diferentes perspectivas partiendo de los cuatro componentes del sonido (intensidad, cantidad, tono y timbre) que relaciona respectivamente con el ritmo acentual, cuantitativo, melódico y fónico (las rimas).

En este sentido, Balbín crea las bases metodológicas para los estudios rítmicos, aunque se ha de recordar en todo momento que estos diferentes tipos de ritmo se presentan intrínsecamente imbricados en la práctica poética. El concepto denominado por Balbín "axis" es el eje o punto culminante de cada verso y constituye un buen ejemplo de la acumulación de todas las unidades rítmicas en su máxima perceptibilidad; este momento álgido corresponde a la última rama melódica distensiva, al último acento de intensidad, así como al inicio de la rima y a la penúltima sílaba, por lo que el término forjado por Balbín será el punto de referencia para todo estudio métrico.

Trataremos a continuación de diferenciar con fines metodológicos estas cuatro diferentes clases de ritmos, recordando someramente alguno de los principios básicos para su estudio aun a riesgo de resultar demasiado simplistas.

⁴⁸ HERMOSILLA: Arte de hablar en prosa y verso, Madrid, 1826.

⁴⁹ BELLO, Andrés: Principios de ortología y métrica, Santiago de Chile, 1835.

⁵⁰ Op.cit.

4.1.- RITMO DE CANTIDAD

Para el análisis del ritmo cuantitativo en poesía hay que partir de las unidades rítmicas básicas, es decir, del grupo elemental constituido por la *sílaba* que "acústicamente considerada, es un núcleo fónico limitado por dos depresiones sucesivas de la perceptibilidad de los sonidos"⁵¹ y que supone por lo tanto la base para la identificación de los metros. Se establecerá así si una estrofa o un poema es isosilábico o bien anisosilábico por presentar heterometrías; si estas heterometrías no responden a un esquema métrico preestablecido (como la silva endecasílabos y heptasílabos o como los poemas de pie quebrado) la composición entrará en el campo del versolibrismo (que trataremos en el apartado siguiente).

Al computar las sílabas del verso hay que tomar en consideración fenómenos como la sinalefa, el hiato, la sinéresis y la diéresis, siendo estos tres últimos conceptuados como licencias métricas del poeta frente a la sinalefa que constituye una necesidad de la lengua hablada. La sinalefa aparecerá ante la contigüidad de dos vocales de diferentes vocablos, mientras no recaiga sobre la segunda de ellas un acento principal, en cuyo caso es más probable que se produzca un hiato. Navarro Tomás distingue tres tipos de sinalefa: normal, convencional (cuando hay punto y coma o punto entre las vocales), y violenta (cuando se produce entre tres vocales y en medio se emplaza una conjunción: "e" ,"o", "y")⁵². Dámaso Alonso defiende la sinalefa como un medio expresivo, frente a otros

⁵¹ NAVARRO TOMÁS, Tomás: Manual de pronunciación española, Madrid, CSIC, 1985, p. 28.

⁵² Manual de pronunciación..., ibídem, pp. 14-16.

críticos que han considerado su abundancia un defecto:

"¡Crasísimo error! La sinalefa, y también la ausencia de sinalefa, son medios expresivos en manos del auténtico artista...no sólo enriquece, digamos, el alma del verso, al aumentar su contenido conceptual, sino que esa ligazón da una fluencia prolongada y suave."⁵³

Hay que tener en cuenta, finalmente, las "sílabas métricas" y el cómputo especial que se produce en los finales versales, dando lugar a la **equiparación silábica** ante pausa de las palabras agudas o esdrújulas, concepto sobradamente conocido, que se debe al acomodo a la normalidad estadística de la lengua castellana de predominio paroxítono. En el caso de la poesía oteriana tendremos oportunidad de comprobar que este fenómeno no se produce sólo ante pausa final sino también, ocasionalmente, entre los hemistiquios de un endecasílabo o del verso libre.

4.2.- RITMO DE INTENSIDAD

El acento en castellano se fundamenta en el parámetro de la intensidad, es decir, en la fuerza expiratoria que distinguirá las sílabas atonas de las tónicas y las palabras inacentuadas o proclíticas de las acentuadas o enclíticas sobre las que se apoyan las anteriores; de forma que el "grupo de intensidad" es "un conjunto de sonidos que se pronuncian subordinados a un mismo acento expiratorio principal".⁵⁴

Resulta conflictivo determinar qué palabras son las acentualmente cargadas y cuáles

⁵³ ALONSO, Dámaso: Poesía española, Madrid, Gredos, 1976, p. 76.

⁵⁴ NAVARRO TOMÁS: Manual de pronunciación..., Op.cit., p. 28.

no lo son, tema del que se han ocupado algunas investigaciones de Navarro Tomás⁵⁵ o de Rafael de Balbín⁵⁶, este último desarrolla la siguiente clasificación: términos de "semantismo lleno" (sustantivo y verbo), términos de "semantismo vacío" (artículo, preposición y conjunción) y términos de "semantismo semi-lleño" (adverbio, adjetivos y pronombres). Pero, existen además casos de acentuación y desacentuación rítmica en poesía que complican notablemente el panorama. Los *acentos rítmicos*, o indispensables por sustentar la marcha del verso, pueden ocasionalmente no coincidir con los *acentos prosódicos* comunes de la lengua, necesitándose entonces los denominados "acentos secundarios", cuyo margen de vacilación dificulta el análisis del ritmo de intensidad. Ciertas palabras conllevan una especial carga acentual, como los adverbios en "-mente", portadores de dos acentos prosódicos, que serán trascendentales por su frecuencia en la poesía oteriana.

Las alteraciones que el acento prosódico sufría en el verso han sido objeto de diversos estudios en los que las tipificaban bien como licencias poéticas o bien como necesidades del ritmo. En definitiva, en algunas ocasiones sólo la valoración subjetiva⁵⁷ servirá para delimitar cuál de los acentos del verso se debe considerar relevante y cuál sufrirá desacentuación; consideración evidentemente relacionada con las diferentes

⁵⁵ Navarro Tomás ha tratado el problema de las palabras de dudosa acentuación prosódico en varias de sus obras: en el Manual de pronunciación española (Op.cit., pp. 182-190) o en Los poetas en sus versos..., (Op.cit., p. 91). En éste segundo estudio hace una precisión que deja bien patentes las posibilidades de variación de algunos términos "que, como elementos de papel secundario, se producen en línea más débil y atenuada. Se observan diferencias regionales en cuanto al tratamiento en uno u otro nivel de los indefinidos *un, una*, etc, de los adjetivos demostrativos *este, esta*, etc., y de las formas de *haber, ser y estar* en función auxiliar. En el presente trabajo se les considera como vacablos acentuados, que es al parecer su uso más corriente".

⁵⁶ Sistema de rítmica castellana, Op.cit., pp. 95-155.

⁵⁷ En esos casos, aparte de la intuición rítmica del crítico-lector, se pueden tratar de seguir una serie de pautas interpretativas basadas fundamentalmente en la comparación con el ritmo acentual predominante en el poema y en la relevancia acentual de las palabras más expresivas o trascendentes conceptualmente.

posibilidades de interpretación de un poema determinado.

Para el estudio del ritmo de intensidad vamos a seguir primordialmente la metodología de Navarro Tomás que, "en virtud del efecto regulador de la anacrusis⁵⁸" simplifica las cláusulas rítmicas en dos solamente (trocaicas y dactílicas⁵⁹), frente a las cinco que consideraba la crítica tradicional basándose en la terminología latina (yámbicas, trocaicas, anfibráquicas, anapésticas y dactílicas⁶⁰).

La identificación de las cláusulas acentuales es mucho más compleja de lo que aparenta en estas clasificaciones, puesto que dos versos que presenten el mismo número de acentos en idénticas posiciones pueden, sin embargo, producir impresiones diferentes dependiendo de una variable serie de factores formales o incluso semánticos. El poeta José Hierro lo advierte y apunta una de las causas: "la misma estructura rítmica nos deja una impresión distinta según los acentos de cada pie coincidan con sílabas tónicas de palabras agudas (se desploman), llanas (marchan en paz) o esdrújulas (que estallan).⁶¹"

⁵⁸ Los poetas en sus versos (Op.cit., p. 14). "Anacrusis" es el nombre otorgado al conjunto de sílabas inacentuadas que pueden aparecer al comienzo del verso. Las teorías de Navarro Tomás han sido criticadas precisamente por la escasa consideración rítmica que otorga a la anacrusis (es uno de los defectos que le achaca por ejemplo Luis ALONSO SCHÖKEL en Estética y estilística del ritmo poético, Barcelona, Juan Flors ed., 1959, pp. 139-148).

⁵⁹ Excepto para el caso de los endecasílabos, para los que utiliza otras nomenclaturas: heroicos, saficos, melódicos, enfáticos, y dactílicos. Véase al respecto el apartado "Ritmo de intensidad. Distingo rítmico de los versos iniciales y finales" en las conclusiones del capítulo III, en el que se lleva a cabo un estudio estadístico de los distintos esquemas acentuales del endecasílabo en AFH y RC. Así como el apartado de nuestra Introducción titulado "Terminología metodológica" en el que se puede encontrar una sintética explicación de los métodos introducidos por Navarro Tomás para el estudio de las diversas cláusulas acentuales.

⁶⁰ Los valores estilísticos de cada uno de estos tipos de ritmo eran definidos así por Andrés BELLO: "En el ritmo trocaico y anfibráquico, se percibe algo de reposado y grave; el dactílico se mueve como a saltos, y con todo eso carece de la energía del yámbico y de la rápida ligereza del anapéstico, en las cuales la movilidad es más uniforme y continua" (Citado por José Domínguez Caparrós en Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX (Madrid, Revista de Filología Española, Anexo XCII, CSIC, 1975, p. 89).

⁶¹ HIERRO, José: "Palabras antes de un poema" en Elementos formales en la lírica actual, Op.cit., p. 90.

Aparte de los esquemas acentuales más estudiados por Navarro Tomás y por la crítica en general, en la poesía oteriana hemos encontrado ciertos acentos conflictivos como los "acentos antirrítmicos"⁶² que no se ajustan a los modelos establecidos; nos referimos a aquellos acentos que rompen la norma de la alternancia entre sílabas átonas y tónicas al aparecer de forma contigua. Este tipo de acentuación colindante ha sido frecuentemente denostado por la crítica literaria; varios estudiosos expresan opiniones negativas al respecto, como la siguiente: "buscando el equilibrio y huyendo de los defectos del ritmo, cacofonías, hiatos, confluencia acentual, etc., que entorpecen el fluir de la frase"⁶³. Los acentos antirrítmicos cobran fuerte trascendencia estilística y expresividad en los poemas oterianos, puesto que al romper la norma aumentan la violencia rítmica del verso y de las palabras sobre las que recaen, contribuyendo a fomentar la impresión de angustia y desesperación en la obra de este poeta.

4.3.- RITMO DE TIMBRES: RIMA

Según la definición de Antonio Quilis "la rima es la total o parcial semejanza acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada"⁶⁴. A pesar del importante peso que este recurso fónico adquiere en las lenguas romances, sus orígenes son algo confusos. En la poesía latina culta el verso era

⁶² Para profundizar en el polémico tema de la acentuación antirrítmica, consúltese el apartado de este título en las conclusiones al capítulo III del presente trabajo.

⁶³ Opinión de Javier SAN JOSÉ LERA, en su edición de La perfecta casada de Fray Luis de León, al comentar los procedimientos rítmicos de éste, entre los que se cuentan ocasionalmente los acentos antirrítmicos. (Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 53). Pero que a su vez hace referencia para avalar estos defectos a la clásica obra de LAUSBERG, H.: Manual de retórica literaria, Madrid, Gredos, 1984, vol II, pp. 335 y ss.

⁶⁴ QUILIS, Antonio: Métrica española, Barcelona, Ariel, 1986, p. 37.

ordinariamente suelto, aunque Navarro Tomás afirma que hay numerosos testimonios de rima en canciones populares latinas⁶⁵.

Entre las numerosas peculiaridades que pueden afectar a la rima⁶⁶ hay que subrayar la básica distinción entre rima consonante y asonante⁶⁷, destacando que esta última alcanza su mayor difusión en la poesía española popular⁶⁸ frente a la consonancia predomina en la lírica de origen culto. Otras clasificaciones, como las de Rafael de Balbín⁶⁹, se fijan en la modalidad reiterativa de la rima (monorrima, dirrima, trirrima) o bien a su situación en el conjunto del poema (alternante, acumulada, espaciada...etc). Lázaro Carreter dedica un interesante artículo⁷⁰ a las diferencias expresivas entre las rimas *categoriales*, que reúnen vocablos de la misma naturaleza morfológica, y las rimas *acategoriales*, en las que se utilizan sistemáticamente palabras de distinta clase gramatical ("abedul-azul"), destacando el superior valor funcional de estas últimas (cuánto mayor es la desigualdad de sentido más significativa será la semejanza fónica de los términos).

En cuanto a su funcionalidad expresiva, la rima confiere a la parte final del verso una gran musicalidad, al tiempo que actúa como indicador de los cortes versales y como

⁶⁵ Métrica, Op.cit, p. 40.

⁶⁶ Se puede consultar entre otros el trabajo de Francisco YNDURAIN: "La rima como figura poética" en Litterae Hispanae et Lusitanae. Homenaje al Cincuentenario del Instituto Iberoamericano de Hamburgo, München, Max Hueber Verlag, 1968, pp. 501-511.

⁶⁷ Algunos estudiosos amplian esta clasificación dual aceptando tres posibilidades: total, consonántica y vocálica; de forma que conceptúan la rima "consonántica" como aquella en la que sólo coinciden a partir del último acento las consonantes. (Tripartición defendida por ejemplo en el trabajo de María Luz GARCÍA PARRA: El ritmo en Cántico de Jorge Guillén, Universidad de Valladolid, 1993, p. 40).

⁶⁸ Adquirirá gran relevancia la rima asonante en la poesía oteriana de la segunda etapa de poesía histórica en la que, como veremos, Otero busca una aproximación a la poesía tradicional.

⁶⁹ BALBIN, Rafael de : "Acerca de la rima", RDL, Madrid, 1955, vol. VIII, nº 15, pp. 103-111.

⁷⁰ Cfr. LÁZARO CARRETER, Fernando: De poética y poéticas, Madrid, Cátedra, 1990.

estructuradora de las formas estróficas. Posee, además, una **función semántica y estructural**⁷¹, al recordar a los lectores el texto anterior, poniendo en relación una serie de palabras del poema. Esta virtud recordatoria o mnemotécnica de la rima ha sido destacada por los formalistas rusos que profundizan en el carácter "progresivo-regresivo" del ritmo. Según Iuri Tinianov⁷² la rima presenta la peculiaridad de revalorar el momento regresivo en vez de el progresivo, a diferencia del metro o el ritmo acentual que conceden mayor importancia a la progresión, es decir, a la anticipación dinámica del esquema siguiente que se prevee debido a la naturaleza reiterativa del ritmo.

En este sentido, también Luis Alonso Schökel, por ejemplo, escribe sobre estas funciones que desempeña la rima: "...la palabra al final del verso, o en el punto del acento culminante, o rimada, adquiere nuevos valores por su situación en el orden. No sólo eso, sino que adquiere nuevas relaciones - contraste, síntesis- con otras palabras, dentro del mismo orden...En el orden del verso las palabras cobran nueva vida transfigurada; todavía está por demostrar si en el verso libre sucede cosa semejante."⁷³

La rima se puede relacionar con otros recursos basados asimismo en la manipulación del material fónico, como las **aliteraciones** (que se estudiarán en un apartado independiente). Pero, a diferencia de la rima, estos otros fenómenos, actúan en el interior

⁷¹ De hecho, está bastante generalizada la opinión de que el valor estructural de la rima es más importante que su musicalidad: "Parece que la vieja idea según la cual la rima es un componente musical del verso, no admite ya resurrección posible...En cualquier caso, aunque no se esté dispuesto a negar del todo los efectos a veces gratos de la rima, desde hace años se poseen datos que permiten anteponerles un objetivo superior: el de contribuir a la estructuración del poema...Se trata de reconocer la existencia de un tipo de organización lingüística destinada a procurar la *permanencia* del mensaje" (LÁZARO CARRETER, *Ibidem*, p. 201).

⁷² TINIANOV, Iuri: El problema de la lengua poética, Madrid, Siglo XXI, 1975, pp. 18-33.

⁷³ Luis ALONSO SCHÖKEL: Estética y estilística del ritmo poético, Op.cit., p, 189.

de los versos y no se produce periódicamente sino de forma esporádica y libre⁷⁴. Hay que hacer referencia finalmente a la también asistemática **rima interna**, que en la poesía oteriana⁷⁵ aparece frecuentemente al final de los hemistiquios destacando un momento crucial de sus versos.

El estudio de la rima será fundamental no sólo para el análisis de los poemas sino también para la profundización en el ritmo de las prosas poéticas, en las que se descubrirá que la similitud y el homeotéleuton (o similar terminación de los miembros consecutivos⁷⁶) van a cobrar un papel rítmico primordial.

4.4.- RITMO TONAL: ENTONACIÓN

El ritmo tonal se genera por la reiteración de uno o varios esquemas melódicos, es decir, se basa en el hecho de que la oración se compone generalmente de dos o más unidades⁷⁷ ascendentes y descendentes. La inflexión tonal depende de las diferentes actitudes mentales adoptadas a lo largo del discurso y manifiesta las tensiones y distensiones orgánicas: el tonema ascendente es el que anuncia algo y por tanto mantiene la tensión, mientras que el tonema descendente será el que satisface la espera y concluye

⁷⁴ Nunca se puede generalizar, sin embargo, ya que existen también casos de integración de los fenómenos eufónicos dentro de la norma general de la métrica, el ejemplo más claro es el de la importancia de la aliteración en las antiguas literaturas germánicas; siempre puede haber diferencias, ya que, al fin y al cabo, las leyes de la métrica son totalmente convencionales y por tanto dependen de la cultura y las circunstancias.

⁷⁵ La rima interna, en la poesía oteriana, contribuye a destacar la separación entre los distintos hemistiquios en los que se dividen los versos. Véase el apartado "Compensación métrica y rima interna" en las conclusiones del III capítulo de nuestra investigación.

⁷⁶ Véase LAUSBERG, H.: Manual de retórica literaria, Madrid, Gredos, 1984, vol. II, pp. 170 y stes. Así como la obra de José Antonio Mayoral: Figuras retóricas, Madrid, Síntesis, 1994, pp. 63-69.

⁷⁷ Navarro Tomás define la unidad melódica como "la porción mínima de discurso con sentido propio y con forma musical determinada" (en su artículo "El grupo fónico como unidad melódica", RFH, Op.cit., p. 3).

la oración. Según Isabel Paraíso, "entre ambas partes hay una brusca transición tonal. El conjunto de la parte descendente se pronuncia tonalmente más bajo que el conjunto de la parte ascendente...El intervalo entre la sílaba más alta y la más baja de una oración oscila entre una quinta y una octava"⁷⁸.

La metodología que propone Isabel Paraíso para el estudio del ritmo tonal, basándose en los estudios de Grammont⁷⁹, nos parece adecuada para aplicarse al análisis rítmico oteriano⁸⁰. Después de haber diferenciado las secuencias ascendentes y descendentes de la oración, se separarán en cada una de ellas los "grupos de intensidad" (o "groupes phonétiques", es decir el conjunto de sílabas unidas a un mismo acento de intensidad), y si en las dos partes de la oración se encuentran las mismas cifras o bien cifras que tengan entre sí una relación aritmética, el ritmo será concordante y si no discordante, dando lugar a un efecto muy semejante al del ritmo paralelístico.

De todas formas, hemos de advertir que a la hora de analizar el ritmo de la poesía los componentes tonales se presentan generalmente enmascarados por los acentos de intensidad, así que en el presente trabajo no se estudiarán de forma independiente en los ejemplos en verso; mientras que adquirirán mayor relevancia en el análisis de la prosa, en la que el ritmo acentual es desde luego menos regular (véase el estudio sobre las prosas

⁷⁸ Isabel PARAÍSO DE LEAL: Teoría del ritmo de la prosa, Op.cit., p. 26. Respecto a la diferencia tonal de una quinta o una octava entre la sílaba más alta y la más baja, podemos comentar que se refiere por supuesto a la lengua castellana, ya que respecto a la entonación las diferencias entre los distintos idiomas son muy pronunciadas; por ejemplo, algunos estudios comparativos que yo he leído comentan que normalmente el castellano presenta como máximo una octava de margen tonal, mientras que el italiano, mucho más melodioso, se extiende en unos márgenes de dos octavas nada menos, mientras que el francés recorre también más o menos una octava, pero una octava superior tonalmente a la del castellano.

⁷⁹ GRAMMONT, Maurice: Traité pratique de prononciation française, París, Delagrave, 1948.

⁸⁰ Será interesante observar en primer lugar si las inflexiones ascendentes y descendentes se presentan de forma alterna, lo que sucederá, como veremos, en varias de las prosas de HEyV dotándolas de un ritmo balanceado o de vaivén.

poéticas de HFyV⁸¹ que profundiza en los efectos rítmicos de los recursos tonales).

El análisis del ritmo tonal será especialmente adecuado si trata de indagar los valores estilísticos y emocionales de los tonemas predominantes, destacando, por ejemplo, qué momentos de la oración se encuentran relevados por las principales cadencias o anticadencias; o bien recordando que, según Navarro Tomás, el tono se modifica en relación con la longitud de los grupos fónicos (si son extensos el tono será más grave, si son breves más elevado⁸²) o en virtud de las pausas (si son muy marcadas el tono descenderá). Para el comentario de los procedimientos relacionados con la entonación hay que tener en cuenta en todo caso, siguiendo a Isabel Paraíso, que "la melodía es un factor rítmico, pero no por su esencia, sino por su capacidad de organizarse en esquemas que aparezcan reiterados en un texto"⁸³.

4.5.- PAUSAS Y ENCABALGAMIENTOS

Las pausas se producen entre los distintos grupos fónicos u oraciones como necesidad fisiológica respiratoria, y en la escritura se representan con signos como el

⁸¹ En el capítulo IV del presente trabajo se analizan una serie de prosas de HFyV en las que el ritmo tonal adquiere cierta trascendencia expresiva. Consúltese, como ejemplo significativo, la composición titulada "Tres" en la que se explica por primera vez el procedimiento de análisis.

⁸² Los brevísimos hemistiquios (o braquistiquios) que introduce Blas de Otero en sus endecasílabos, contribuirán al tono violento y exhaltado de su decir poético que, en ocasiones, se acerca al grito exclamativo.

⁸³ "Los fonetistas que han dedicado mayores esfuerzos al problema de la entonación como D.Jones, T. Navarro, J. Stenzel y, recientemente, P.R León, no la relacionan con el ritmo. Algunos libros que parecen relacionar ritmo y melodía, como el de M. Boudreault, en realidad escotomizan la melodía" (I. PARAÍSO DE LEAL, Teoría del ritmo de la prosa, pp. 50-51.)

punto, la coma, el punto y coma o los dos puntos, o bien en la poesía con los espacios blancos de final de verso (aunque las pausas pueden surgir sin necesidad de ir marcadas por signos gráficos). En la práctica poética alcanzan una especial funcionalidad como realce expresivo de palabras que quedan así deliberadamente aisladas.

Dentro de la clasificación de las pausas en estróficas, versales e internas, son sobre todo expresivas las pausas internas por distinguir los versos impausados de los pausados, que a su vez pueden ser monopausados o polipausados. En la poesía oteriana serán frecuentes los versos polipausados, divididos en fragmentos breves, que rítmicamente producen una sensación entrecortada, balbuceante, y rompen el ritmo preestablecido de las unidades versales.

Estas pausas internas dividen los versos en **hemistiquios**, **heterostiquios**⁸⁴ o **braquistiquios**; esta última denominación la adopta Antonio Quilis⁸⁵ cuando los hemistiquios son muy breves y no superan las cuatro sílabas (los braquistiquios tienen una función semántica importante, puesto que revalorizan un determinado vocablo, resaltándolo sobre los demás). Pero, dado el confuso panorama terminológico que rodea a estos conceptos (expuesto en la nota 81), en este trabajo se optará simplificadamente por el término genérico "hemistiquio" para denominar todas las partes del verso, aun siendo conscientes de que, una vez que se establezca la nomenclatura, sería más expresivo

⁸⁴ Respecto a la nomenclatura de las partes en que se puede dividir un verso no hay un acuerdo claro entre las metodologías propuestas por los diversos autores. Generalmente se admite el término "*hemistiquio*" para nombrar cada una de las partes (de cualquier medida) del verso compuesto o incluso cada una de las porciones del verso aunque no sea compuesto (Cfr. Diccionario de métrica, Op. cit., p. 80). Pero hay autores que utilizan "*heterostiquio*" para diferenciar ciertos tipos de particiones especiales, el problema es que introducen matices no concordantes: Rafael de Balbín llama heterostiquios a las partes que no son proporcionales en cuanto al número de sílabas par o impar (por ej.: 11 (6+5)), mientras que Antonio Quilis se refiere simplemente a los hemistiquios que no tienen igual número de sílabas (ej.: 12 (7+5)). Se pueden consultar al respecto el Diccionario de métrica (Ibíd., pp. 81-82), o bien las obras de QUILIS (Métrica española, Op.cit.) y de BALBÍN (Sistema de rítmica..., Op.cit., pp. 160-178).

⁸⁵ QUILIS, Antonio: Estructura del encabalgamiento en la métrica española. (Contribución a su estudio experimental) en Revista de Filología Española, Madrid, CSIC, anejo LXXVII, 1964, p. 126.

diferenciar entre los versos divididos en unidades idénticas y los de división heterogénea ("heterostiquios").

Hay que hacer referencia asimismo a la polémica distinción entre **pausa y cesura** (como generalmente se ha considerado a la que señala el final del hemistiquio en los versos compuestos). Pero, estos dos conceptos han sido empleados sin consenso por la crítica que llega a definirlos de maneras incluso antagónicas. Navarro Tomás, por ejemplo, considera que la cesura "a diferencia de la pausa, repugna el hiato y da lugar a sinalefa,...y no admite adición ni supresión alguna que afecte al número de sílabas".⁸⁶ Para la mayoría de los estudiosos es exactamente lo contrario, en palabras de Antonio Quilis⁸⁷ "la cesura es una pausa versal en el interior del verso compuesto" y entre los dos hemistiquios no se puede producir sinalefa.

Para evitar esta nueva ambigüedad terminológica, utilizaremos siempre la palabra "pausa", evitando "cesura" y especificando en cada caso si admite o no sinalefa o equiparación silábica en el cómputo métrico⁸⁸.

Respecto a los **encabalgamientos**, que jugarán un papel fundamental en la poesía de Blas de Otero, se pueden definir simplemente como un desajuste entre el metro y la

⁸⁶ Métrica, Op.cit., p. 40.

⁸⁷ Métrica española, Op.cit, p. 72.

⁸⁸ Adelantamos que, en la poesía oteriana, el tratamiento de las pausas que separan los hemistiquios resulta muy peculiar, ya que generalmente admitirán sinalefa pero, al mismo tiempo, serán pausas tan marcadas que tenderán en ocasiones a influir en las leyes de cómputo silábico, pudiéndose añadir o restar una sílaba ante pausa medial.

sintaxis⁸⁹ en el que la estructura sintáctica de la oración contrasta y sobrepasa los límites de la pausa versal⁹⁰. El aspecto más relevante de este fenómeno será, al menos para nuestra investigación, la funcionalidad expresiva de estos desajustes o rupturismos rítmicos, que en los poemas oterianos contribuirán por lo general a intensificar la sensación implacable de turbación o incluso de violencia. Precisamente José Hierro, poeta coetáneo de Otero, hace unas declaraciones en esta línea sobre las implicaciones emocionales del encabalgamiento: "Es frecuente que los versos aparezcan encabalgados en mis poesías...Creo que este juego de concepto frío y ordenado y de verso y ritmo encrespado crean una especie de conflicto interior que el lector puede percibir. Un conflicto dramático entre orden mental y turbulencias del sentimiento"⁹¹.

El fenómeno opuesto al encabalgamiento, es decir, la coincidencia entre metro y sintaxis, se denomina **esticomitia** y, según R. de Balbín⁹², en la poesía española más de las nueve décimas partes de los versos presentan esta adecuación sintáctico-versal, resultando los encabalgamientos mucho menos frecuentes y más expresivos, por tanto, en este contexto esticomítico.

⁸⁹ "...la sintaxis rítmica sobre todo en relación con la sintaxis prosaica. Las relaciones que se establecen entre ambas pueden ser: de desautomatización (cuando no hay coincidencia: caso extremo es el del encabalgamiento); de motivación (cuando la división rítmica coincide con la sintáctica)" (Vid. DOMÍNGUEZ CAPARROS: Métrica y poética..., Op.cit., p. 106).

⁹⁰ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS hace referencia a la posibilidad de varias lecturas para cualquier texto literario, conflicto que afecta muy especialmente a los estudiosos del ritmo poético: "No es cierto que con el encabalgamiento la pausa métrica desaparezca, pues la pausa versal nunca puede desaparecer. Lo que ocurre es que si el receptor sigue un modelo de ejecución muy rítmico, hará la pausa, y si sigue un modelo de ejecución próximo de la prosa, no hará la pausa en su ejemplo de ejecución" (Ibidem, p. 92).

⁹¹ Palabras de José HIERRO (Cfr. BRINES, Francisco: Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño), Valencia, Pre-textos, 1995).

⁹² Sistema de rítmica castellana, Op.cit., p. 202.

Junto a otros trabajos⁹³ también logrados pero más parciales, ha sido Antonio Quilis⁹⁴ el que ha llevado a cabo el estudio experimental más completo sobre los encabalgamientos, en el que a las partes de la oración que se encuentran estrechamente relacionadas constituyendo una unidad gramatical las denomina "sirremas", y las define como "una unidad sintáctica intermedia entre la palabra y la frase". Estas unidades sirremáticas son las siguientes:

- Sustantivo + adjetivo (o viceversa)
- Sustantivo + complemento determinativo
- Verbo + adverbio (o viceversa)
- Pron. átonos, preposiciones o artículos + el elemento que introducen.
- Tiempos compuestos y perífrasis verbales.
- Palabras con preposición.
- Las oraciones adjetivas especificativas.

Según estas condiciones que determinan los conjuntos sirremáticos, Quilis clasifica los encabalgamientos en tres grupos:

- 1- Encabalgamiento léxico.
- 2- Encabalgamiento sirremático.

⁹³ Estudios sobre el encabalgamientos de gran importancia pero centrados únicamente en autores concretos podemos encontrar muchos, como por ejemplo:

- ALMELA PÉREZ, Ramón: "Formas del encabalgamiento en Pedro Salinas" en Revista de Literatura, 43, 1981, n° 85, pp. 155-165.
- SENABRE SEMPERE, Ricardo: "El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León" en Revista de Filología Española, n° 62, 1982, pp. 39-49.
- COBOS, A. de los: "Notas para el estudio sintagmático del encabalgamiento" en Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun, Paris, Editions Hispaniques, 1975, vol. I, pp. 201-212.
- Especialmente acertado nos parece el breve apartado que María Luz GARCIA PARRA dedica al encabalgamiento en su obra El ritmo en Cántico de Jorge Guillén, Op.cit., pp. 29-33.

⁹⁴ QUILIS, Antonio: "Estructura del encabalgamiento en la métrica española. Contribución a su estudio experimental", Op.cit.

3- Encabalgamiento oracional.

Existen aun algunos tipos de encabalgamientos excepcionales que no se pueden encuadrar dentro de la clasificación anterior. Como, por ejemplo, una modalidad que señala Alarcos Llorach al estudiar precisamente la poesía oteriana: el encabalgamiento dentro de una enumeración:

"Cuando morir es ir donde no hay nadie,
nadie, nadie; caer, no llegar nunca,
nunca, nunca..."⁹⁵

Se debe añadir la posibilidad de que se produzcan los denominados encabalgamientos **mediales o internos**⁹⁶, es decir, entre ambos hemistiquios de un verso compuesto en vez de entre dos versos diferentes, este tipo de encabalgamientos comporta valores estilísticos similares a los versales.

Kurt Spang⁹⁷ añade como posible variante otro tipo de "encabalgamientos" a los que sin embargo no se atreve a dar este nombre, sino que habla de los "enlaces" especiales que existen entre:

Sujeto + Verbo

⁹⁵ ALARCOS LLORACH, Emilio: La poesía de Blas de Otero, Madrid, Anaya, p. 103.

⁹⁶ Los ejemplos más destacados de encabalgamientos mediales se pueden encontrar en los innovadores metros alejandrinos introducidos por los modernistas: "¡Ay! la pobre princesa/ de la boca de rosa" (Rubén Darfo) (Ejemplo comentado por DOMÍNGUEZ CAPARRÓS en la entrada correspondiente al "Encabalgamiento interno" de su Diccionario de métrica española, Madrid, Paraninfo, 1992.

⁹⁷ SPANG, Kurt: Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico, Univ. de Murcia, 1983, pp. 47-50.

Verbo + Complemento directo.

Considera que entre estas partes de la oración se produce una cierta cohesión que, si bien no les confiere carácter de sirremas, sí que logra que la mayoría de los lectores crean en la existencia de un encabalgamiento cuando aparecen separados. Esta concepción del fenómeno del encabalgamiento en un sentido más amplio no es privativa de Kurt Spang sino compartida por un amplio sector de la crítica.

Cabe diferenciar, por último, dos tipos de encabalgamientos según la violencia rítmica que produzcan: suaves y abruptos. Los primeros son aquellos en los que el encabalgamiento se prolonga durante todo el segundo verso de manera fluída, mientras que serán abruptos los que se cortan a la mitad del verso encabalgado (antes de la quinta sílaba) rompiendo así el verso.

Las posibilidades expresivas de los diversos tipos de encabalgamientos son muy amplias, a través de los análisis de los poemas oterianos iremos viendo las variadas funciones de este tipo de recurso, que generalmente en su poesía contribuye a esa violenta sensación de rabia y crispación⁹⁸. Los distintos efectos del encabalgamiento se deben atribuir, en definitiva, a dos factores principales: a los desajustes producidos entre ritmo y metro, por un lado, con la consecuente hipermetría y la fragmentación de los versos en unidades breves, y, por otra parte, hay que relacionar este fenómeno con el de la entonación, es decir, con sus repercusiones tonales. Cuando se produce un encabalgamiento sirremático el primer elemento queda incompleto sin el segundo, por lo que el verso termina con un tonema horizontal suspensivo que provoca un estado de

⁹⁸ Consúltense al respecto el apartado "Encabalgamientos abruptos y pausas internas" en las conclusiones del III capítulo.

ansiedad, "la línea tonal no desciende como si cerrase un grupo perfectamente terminado, sino que se queda en suspensión esperando aquello que le falta para completar su forma lógica y gramatical"⁹⁹.

4.6.- EXPRESIVIDAD DEL MATERIAL FÓNICO: ALITERACIONES, ONOMATOPEYAS Y PARONOMASIAS

Los distintos tipos de procedimientos relacionados con la armonía vocálica o consonántica han sido generalmente estudiados sólo como factores secundarios¹⁰⁰ en la configuración rítmica de la poesía. En este trabajo queremos subrayar la trascendencia expresiva de todo el complejo grupo de recursos poéticos que juegan con la expresividad de los sonidos, los que han sido definidos por Carlos Bousoño como "**fonosímbolos**" precisamente, como el propio término indica, por su especial capacidad de simbolización¹⁰¹.

La base de la funcionalidad en este conjunto de procedimientos se encuentra en su factible distanciamiento respecto a la "arbitrariedad" propia de los signos lingüísticos en general; las onomatopeyas, por ejemplo, establecen ciertas relaciones inmanentes entre significante y significado. Es cierto que los fonemas aislados no pueden expresar

⁹⁹ QUILIS, Antonio: "Estructura del encabalgamiento...", Op.cit., p. 179.

¹⁰⁰ NAVARRO TOMÁS, en su Métrica, comenta este tipo de procedimientos bajo el epígrafe de "Complementos rítmicos" (Op.cit., pp. 298 y 344). Nosotros hemos optado por evitar ese término que los limitaba al papel de elementos secundarios en el ritmo.

¹⁰¹ "Las onomatopeyas, y también la expresividad rítmica, etc., son, en efecto, simbólicas en el sentido riguroso con que nosotros empleamos esta palabra...Se trata en realidad, del único tipo de símbolo usado sistemáticamente por los poetas anteriores a la época contemporánea." (BOUSOÑO, Carlos: La poesía de Vicente Aleixandre, Madrid, Gredos, 1977 (3ª ed), p. 333).

contenidos conceptuales, pero su especial distribución, en colaboración con el significado de las palabras en que aparecen, puede sugerir inconscientemente contenidos afectivos en el ámbito del subconsciente y funcionar con trascendental valor estilístico¹⁰². Lázaro Carreter ha dedicado un artículo de sumo interés al estudio de la aliteración, en el que se plantea la prudencia necesaria a la hora de establecer vinculaciones semánticas entre forma y contenido, matiza que no se debe afirmar "la capacidad fonosimbólica de producir sentido, sino la de poder recibirlo", pero acepta en definitiva que, como "son las palabras los soportes exclusivos del significado...ese significado puede propagarse, en virtud de asociaciones lingüísticas o sinestésicas en que coinciden los hablantes de grupos culturalmente homogéneos...No hay, pues, motivo para la intransigencia que, en este punto, han mantenido y mantienen muchos críticos"¹⁰³.

En este tema tan subjetivo y polémico es recomendable, en mi opinión, escuchar la opinión de los poetas y escritores que en todo momento han valorado especialísimamente las connotaciones de los fonemas. Es muy significativo, por ejemplo, el famoso "Soneto de las vocales de Rimbaud" o, en el contexto de la literatura hispánica, un novelista Pío Baroja, desarrolla una tabla de relaciones entre las vocales españolas y los colores:

"- Sí, ¿qué color te viene a la imaginación cuando se pronuncia la A?

¹⁰² Para un amplio sector de la crítica este tipo de recursos fonosimbólicos no puede tener un papel rítmico en la poesía española. Domínguez Caparrós, por ejemplo, comenta que "la aliteración...constituyí uno de los fundamentos rítmicos de las primitivas literaturas germánicas. Hoy no se le asigna más que un papel estilístico -puede tener un valor simbólico en relación con el significado...Como el empleo de la aliteración no está sometido a ninguna norma métrica, no se puede hablar de ella como elemento rítmico de la versificación castellana" (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: Diccionario de métrica, Op.cit., p. 17).

¹⁰³ LÁZARO CARRETER, Fernando: "Aliteración y variantes aliterativas", en su obra De poética y poéticas, Op.cit., p. 235.

- Pues así..., una cosa clara... algo blanco.
- ¿Y la E?
- Amarillo.
- ¿Y la I?
- Rojo.
- ¿Y la U?- siguió preguntando mi hermano.
- Azul..., violeta.
- ¿Y la O?
- Pardo..., oscuro...Una cosa así.¹⁰⁴

Dentro de este tipo de recursos fónicos, junto a la aliteración¹⁰⁵, cobran especial interés en la poesía oteriana las diferentes formas de la **paronomasia**. Sobre esta figura retórica es recomendable un artículo de José A. Martínez¹⁰⁶ que describe cuándo se produce la paronomasia "al variar levemente una palabra, se nos revela un sentido diferente; i. e. cuando dos o más vocablos suenan parecido, pero tienen distinta -y aún contraria- significación."; y apunta varias de sus clases: aliteración, homeotéleuton, antanaclasis, calambur, etc.

¹⁰⁴ Texto de Baroja citado por Domingo Yndurain, en Análisis formal de la poesía de Espronceda, Madrid, Taurus, 1971, p. 69.

¹⁰⁵ Fenómeno también muy presente a través de toda la producción oteriana. Para cuyo estudio teórico se recomienda consultar el trabajo de Paolo VALESIO: Strutture dell'alliterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale, Bologna, Zanichelli, 1967.

¹⁰⁶ MARTÍNEZ, José A.: "Recepción de sonidos y poesía", en Archivum 1976, XXVI, pp. 70-102.

En el apartado dedicado al ritmo de timbres se ha destacado ya que lo que diferencia la rima tradicional de estas otras asociaciones fónicas es el carácter asistemático¹⁰⁷ de estas últimas. Veremos que, en la poesía oteriana, surgen no sólo de manera esporádica, sino que en ocasiones mantienen rítmicamente poemas completos (como por ejemplo "*Mademoiselle Isabel*" de AFH, o "*León de noche*" de PPP entre muchos otros). Hasta el punto de que los "fonosímbolos", junto con los encabalgamientos o la ruptura de frases hechas, se convierten en una de las peculiaridades más llamativas de la producción poética de Blas de Otero¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Es precisamente por este motivo por lo que la mayor parte de la crítica no acepta la naturaleza rítmica de la aliteración: "Los hechos fónicos de la instrumentación u orquestación verbal no son propiamente factores rítmicos ya que no se da en ellos el "momento progresivo": los sonidos no implican una continuación de sonidos idénticos o semejantes" (GARCÍA PARRA, María Luz: Op.cit., p. 37).

¹⁰⁸ De hecho, Blas de Otero dedica explícitamente alguna de sus prosas poéticas de HFyV al tema de los recursos fonosimbólicos. Este es el caso, por ejemplo, de "*Con acento en la f*" o de "*Lluvia*", composiciones que se originan en torno a todo tipo de fenómenos aliterativos, demostrando la deliberada aceptación oteriana de éstos. Para profundizar en este tema conviene consultar el apartado análisis de los poemas de la tercera etapa poética del capítulo V de esta tesis, en el que se comentan extensamente éstos y otros ejemplos.

5.- "MÉTRICA NUEVA" (VERSOLIBRISMO)

5.1.- REVISIÓN HISTORICISTA

El verso libre, en sus distintas posibilidades, es una de las formas rítmicas más utilizadas por los poetas contemporáneos desde hace aproximadamente cien años; el nacimiento oficial del versolibrismo en el ámbito hispánico se data normalmente hacia 1892¹⁰⁹. Esta fecha hace referen a su desarrollo ya decidido como movimiento, aun cuando cuenta con antecedentes métricos en la poesía tradicional desde la Edad Media, por lo que se podría decir que siempre ha habido verso libre castellano o, mejor dicho, "versificación amétrica", para cuyo conocimiento se puede acudir al trabajo de Pedro Henríquez Ureña La versificación irregular en la poesía castellana¹¹⁰; pero, desde este mismo estudio, se advierte que el versolibrismo hispánico actual no parte de esta antigua tradición sino más bien tiene orígenes foráneos.

Las raíces más directas de este tipo de versificación habría que buscarlas entre los simbolistas franceses, así como en el influjo de Walt Whitman o de Edgar Allan Poe; influencias todas ellas que comienzan a cuajar en España fundamentalmente a partir del

¹⁰⁹ Fecha aportada por Isabel PARAÍSO en su estudio, Op.cit., p. 14.

¹¹⁰ Este magnífico estudio ha llevado títulos distintos en sus varias versiones; así en una edición posterior corregida de la misma obra se llama La poesía castellana en versos fluctuantes, en Estudios de versificación española, Universidad de Buenos Aires, 1961.

Modernismo, aunque no hay que olvidar a poetas "premodernistas", como Rosalía de Castro o Ventura Ruiz Aguilera, que también fueron definatorios para esa tendencia renovadora de la poesía.

En cuanto al ascendiente de Walt Whitman, según Isabel Paraíso, no comenzó a sentirse hasta la segunda generación versolibrista, es decir, no entre los modernistas sino en el contexto de las vanguardias, especialmente con Sabat Ercasty, Neruda, Aleixandre, Dámaso Alonso y León Felipe, entre otros, extendiéndose después a más amplias esferas¹¹¹. El verso libre de Whitman era demasiado nuevo y demasiado prosaico para ser comprendido tempranamente y fue objeto de numerosos ataques por parte de los críticos¹¹² que no lo consideraban digno de ser hermanado con otras modalidades poéticas.

Junto a las reconocidas influencias del simbolismo francés o de Walt Whitman para el versolibrismo hispánico, hay que destacar¹¹³ el trascendente eco de las obras del portugués Eugênio de Castro (1869-1944), quien ya desde 1891, con su libro Horas, se introdujo de lleno en la práctica del verso libre y cuya poesía fue traducida tempranamente causando la admiración del propio Rubén Darío.

Dentro de esta variada pluralidad de orígenes e influencias, interesa insistir sobre

¹¹¹ Para esta influencia y propagación de la poesía y las innovaciones de Walt Whitman fue fundamental la traducción que Armando Vasseur hace de Hojas de hierba en Valencia, Sempere y compañía editores, 1912 (traduce la cuarta parte de Leaves of Grass).

¹¹² "¡Y qué poesía! Ni rima, ni metro, ni bellas figuras de dicción, ni nada de lo que habitualmente se encuentra en un libro de versos. ¡Y qué palabras! El siglo XIX no podía suponer que se usasen semejantes palabras en un libro, y menos si era un libro de poemas. ¡Palabras tomadas de la boca de los cocheros, carpinteros, soldados y oscuros americanos!", (Historia de la literatura norteamericana, Concha ZARDOYA, Barcelona, Labor, 1956, p. 161.)

¹¹³ Siguiendo a Isabel PARAÍSO, Op.cit., p. 64.

todo en el momento que supone la consolidación del versolibrismo para el ámbito hispánico, lo cual sucede claramente con el grupo literario que se aglutina en Buenos Aires en torno a la figura de Rubén Darío, con Ricardo Jaimes Freyre¹¹⁴ o Leopoldo Lugones como personalidades también destacadas. Hay que recordar que Jaimes Freyre fue, junto a José Asunción Silva, uno de los primeros cultivadores del verso libre en español (1894 y 1892 respectivamente, según Isabel Paraíso).

Si avanzamos ya hasta la época de la primera posguerra, es recomendable revisar el breve estudio estadístico que Isabel Paraíso ha llevado a cabo de las distintas modalidades versolibristas en la revista Escorial, que resultan significativas de los tipos preferidos en España entre 1940 y 1950: "la silva libre juanramoniana es la cultivada por un mayor número de poetas; el versículo es usado por menos, pero de manera muy sostenida; la silva libre híbrida y el verso de imágenes encuentran acogida cálida pero reducida, el verso libre de base tradicional aparece esporádicamente, y, por último, la versificación modernista métrica se encuentra en franca minoría"¹¹⁵.

El objetivo actual de nuestra investigación no es detenerse en recuperar la historia de los orígenes y evolución del versolibrismo, sólo se han querido apuntar estas breves pinceladas como contexto introductorio para el estudio de un campo poético crucial para el conocimiento de la literatura del siglo XX.

¹¹⁴ De este amigo y compañero dijo Rubén Darío: "una de las mejores y más brillantes muestras de nuestros esfuerzos renovadores. Allí se revelaba un lírico potente, delicado, sabio en técnica y elevado en numen", de la Autobiografía de Rubén (Madrid, Mondadori, 1990).

¹¹⁵ PARAÍSO DE LEAL, Isabel: Op.cit, p. 333.

5.2.- PROBLEMÁTICA DEL "GÉNERO"

El moderno *verso libre* ha dado lugar a gran cantidad de polémicas y ambigüedades en su estudio crítico, fundamentalmente por el hecho de que reduce las fronteras entre los campos de la prosa y de la poesía, problemática que ya se ha tratado en un apartado anterior. Este conflicto ha llevado a un considerable número de estudiosos a plantearse si este tipo de escritura puede ser considerada realmente como poesía o no y, además, si el verso libre puede ser estudiado científicamente en relación con la métrica tradicional o si su carácter fugitivo, inaprensible y libérrimo impide someterlo a la elaboración de una normativa general sobre el fenómeno. Navarro Tomás, por ejemplo, comenta que "hay que tener en cuenta la semejanza que salta a la vista entre el verso libre y la prosa poética, tanto en lo que se refiere a su composición artística como a su estructura fonológica. Si el texto en esta especie de prosa se escribiera representando separadamente sus grupos fonosemánticos, su aspecto sería análogo al del poema en verso libre, y si el poema en verso libre se escribiera a renglón seguido, parecería como auténtica prosa poética"¹¹⁶.

Debido a la progresiva liberación respecto a las formas métricas preestablecidas que se produce en el versolibrismo, los poemas contemporáneos en esta modalidad se convierten en entidades independientes que no son susceptibles de generalización ni de un análisis abstracto basado en las normas de la poética tradicional. Será necesario, por lo tanto, partir de una metodología diferente para el estudio de las composiciones en verso

¹¹⁶ NAVARRO TOMÁS: Los poetas en sus versos, Op.cit., p. 386.

tanto, partir de una metodología diferente para el estudio de las composiciones en verso libre, comentarlas no en base a normas generales sino una por una y siempre en su propio contexto y relacionando sus recursos rítmicos con su expresividad en el plano conceptual.

Trataremos de establecer, a pesar de todo, una tipología de las formas versolibristas, basándonos fundamentalmente en los estudios de Isabel Paraíso de Leal, autora de la clasificación más actualizada y exhaustiva sobre este tipo de composiciones, en la que comienza por presentar esa misma serie de objeciones para el estudio del versolibrismo que estamos nosotros comentando:

"...escepticismo: Si el verso libre es por esencia "libre", es decir, no sujeto a ninguna forma, plegado estrechamente a la emoción creadora del poeta en cada una de sus producciones, el análisis es muy difícil (por carecer, de un canon comparativo fijo) y la generalización imposible (por corresponder cada poema a diferente estado anímico y no poderse hallar denominador común para el cúmulo de poemas resultante)."¹¹⁷

En conclusión, nos encontraremos con que toda tipología posible resulta, desde nuestro punto de vista, limitada para englobar las inagotables posibilidades del versolibrismo. Si bien haremos uso fundamentalmente de la clasificación desarrollada por Isabel Paraiso, tendremos que introducir terminología y apartados nuevos para dar cabida a las modalidades tan diversas que se presentan en la poesía oteriana; pero en ningún caso se dejarán de tener en cuenta los interesantes trabajos ya existentes sobre este controvertido tema, por lo que se van a revisar a continuación una serie de estudios primordiales para enfrentarse al complejo mundo del verso libre.

¹¹⁷ El verso libre hispánico, Op.cit, p. 13.

5.2.1.- METODOLOGÍA DE SAMUEL GILI GAYA¹¹⁸

Gili Gaya fue uno de los iniciadores de los estudios en este campo al dedicar la mayor parte de sus trabajos a la profundización en todas las facetas rítmicas, desde el ritmo del verso hasta el ritmo de la prosa pasando por el del verso libre contemporáneo.

Uno de los aspectos rítmicos que enfocó con interesante perspectiva fue "La entonación en el ritmo del verso" (1926), investigación de gran relevancia por ser el ritmo tonal el elemento fónico menos analizado en español¹¹⁹. Utilizando instrumentos propios de la fonética experimental, como el quimógrafo, Gili Gaya desarrolla un minucioso análisis de la entonación, descubriendo que, en líneas generales, la altura musical o tonal va ligada en castellano al acento de intensidad.

Indagó también este investigador en el campo de la prosa con su artículo "Observaciones sobre el ritmo en la prosa española" (1938), análisis en el que parte de la afirmación de que "las fronteras entre verso y prosa no están claramente delimitadas"¹²⁰. Llega a conclusiones definitorias en cuanto a la clasificación de diferentes tipos de ritmos,

¹¹⁸ Para consultar todos sus estudios se ha publicado recientemente una recopilación completa de ellos, que generalmente eran difíciles de encontrar: Samuel GILI GAYA: Estudios sobre ritmo (Edición de Isabel Parafso de Leal), Madrid, Istmo, 1993. Por lo tanto, todos los artículos de Gili Gaya que se citan en las páginas siguientes se pueden encontrar en ese libro.

¹¹⁹ Se han utilizado los conceptos de Gili Gaya sobre el ritmo tonal en el presente trabajo sobre todo para el análisis de la prosa poética oteriana en el libro HFvV.

¹²⁰ Op. cit., p. 55

por un lado los ritmos "acústicos o fonéticos" y, por otro, el "ritmo intelectual" basado en la repetición de conceptos o estados afectivos (como los que predominaban en la poesía hebraica). Algunos de sus descubrimientos son realmente curiosos a la par que sencillos, como el experimento que lleva a cabo a imitación de los de Rousselot, que consiste en hacer pronunciar a diferentes personas la sílaba ta repetidamente. El resultado es que los hispanoparlantes agrupan de dos en dos las sílabas y cargan el acento sobre la primera: táta táta táta, mientras que en las experiencias de Rousselot, los franceses, agrupaban también de dos en dos, pero acentuando la segunda: tatá tatá tatá. Hechos que responden respectivamente al predominio de palabras llanas en castellano, frente al de palabras agudas en francés; y que actualmente hay que relacionar con los estudios de Navarro Tomás, según el cual, en español los esquemas rítmicos más frecuentes son siempre trocaicos.

El estudio titulado "El ritmo en la poesía contemporánea" (1956) supone la culminación de todos los anteriores. En él, Gili Gaya comienza realizando una revisión histórica del problema del ritmo y destaca cómo, ya desde la antigüedad, resultaban difíciles las fronteras entre verso y prosa; Cicerón, por ejemplo, observaba "que a veces los versos de algunos poetas de su época parecerían prosa, si no fuese por el acompañamiento de la flauta"¹²¹.

Gili Gaya encuentra ciertas diferencias fundamentales entre verso y prosa, como es el carácter amétrico de la prosa y del verso libre frente al métrico de la poesía tradicional, pero sin confundir nunca "ametría" con "arritmia". Además, considera que se basan en dos tipos de movimientos diferentes:

¹²¹ Op.cit., p. 63.

- El verso surge de los "movimientos balísticos", cuya unidad es la sílaba en la que se apoya la métrica tradicional.

- La prosa y el moderno verso libre, por el contrario, proceden por "movimientos llevados o conducidos" más extensos, cuyas unidades son el grupo fónico y la oración. Define el versículo como "un gran ensayo de la poesía contemporánea por explorar unos ritmos de frase...que quiere buscar una ondulación llevada o conducida hacia un ritmo de más alcance que el silábico. Voz solitaria del poeta que no gusta de marcar el paso con los demás".¹²²

Resumiendo las aportaciones de Gili Gaya a esta polémica diferenciación, podemos decir que mientras en la poesía tradicional cada verso era una unidad rítmica independiente, el versículo sólo constituye una parte de un ritmo total más amplio. Un ritmo zigzagueante, acumulativo, inacabado, que Gili Gaya relaciona con la actitud existencial y angustiada de nuestro vivir contemporáneo, como "la curva del anhelo que se lanza a una larga trayectoria de tensiones crecientes y de distensiones que se van apagando a tientas en un crepúsculo sin fin".

En definitiva, los trabajos de Gili Gaya, son de gran interés por el aporte de los extensos conocimientos del autor sobre el ritmo unidos a una gran sensibilidad ante la poesía, así como por la peculiaridad de que abarcan los más variados aspectos de este campo de estudio.

¹²² Op.cit., p. 78.

yuxtaposición de ritmos que denominaríamos **endecasilábicos**"¹²⁵, conceptuando como tales los que tradicionalmente eran *combinables* con el endecasílabo: los de once sílabas, tanto como los de cinco, siete, nueve (acentuando en cuarta), trece (alejandrinos franceses) y catorce (alejandrinos siete más siete). De forma que "en un tanto por ciento muy elevado el versículo no muestra otras combinaciones que las ya utilizadas por el modernismo, con una única novedad: la de reunir en un solo renglón, como "hemistiquios", en el amplio sentido dicho, los versos que antes se disponían, independientemente, en varios".

Esta tendencia a los ritmos endecasilábicos será por lo tanto la primera característica del versículo alexandrino, y, como veremos a lo largo de esta tesis, coincide asimismo con una de las peculiaridades principales del verso libre oteriano; con la diferencia de que, en el caso de Alexandre, dentro de este grupo de ritmos serán los alexandrinos los que se repitan más, mientras que en la poesía oteriana son claramente los propios endecasílabos los más reiterados.

Pero, continuando con el estudio de Bousoño, existen en Sombra del Paraíso una serie de versos irreductibles a la música endecasilábica; la norma básica que rige el versículo es precisamente una inmensa libertad asociativa, aunque dentro de ella unos ritmos sean más frecuentes que otros. Junto al claro predominio de los endecasílabos, Bousoño descubre en la poesía alexandrina otro grupo que denomina **ritmos hexamétricos** y que se caracteriza por no ser inferior a trece sílabas ni pasar de diecisiete y porque sus cinco últimas sílabas han de ir acentuadas en la primera de ellas y en la cuarta, regla derivada de la latina, que exigía para cierre del hexámetro un dácilo seguido de un

¹²⁵ *Ibidem*, p, 304.

espondeo (en castellano, ó o o ó ó / ó o o ó o). Es imprescindible asimismo la existencia de una cesura entre la sílaba quinta y la décima, siendo el más frecuente en Aleixandre el que resulta de asociar un heptasílabo acentuado en tercera y sexta con un octosílabo acentuado en cuarta y séptima. Dada la aparente complejidad de la descripción, para ilustrarla vamos a anotar un par de ejemplos de estos ritmos hexamétricos que recoge Carlos Bousoño¹²⁶.

En todo caso, los dos tipos rítmicos comentados hasta el momento se encuentran autorizados en menor o mayor grado por una tradición literaria (endecasilábicos y hexamétricos), pero Bousoño estudia también una serie de **ritmos nuevos** que aparecen de manera más esporádica en el versículo alexandrino:

- "*El dodecasílabo de gaita*", al que denomina así por su parecido con el endecasílabo de ese nombre (ó o o ó o o o ó o o ó o), como por ejemplo:

"Sois las amantes vocaciones, los signos
que en la tiniebla sin sonido se apelan..."

- "*El endecasílabo con las sílabas tercera y séptima en posición fuerte*", aunque Bousoño matiza que este original tipo endecasilábico con acento en séptima es realmente muy esporádico en Sombra del Paraíso. Como se verá a lo largo de esta tesis, los endecasílabos con acentuación en séptima sílaba adquirirán un papel bastante relevante en

¹²⁶ (Ibídem, p. 311):

"Cuando yo correré tras vuestras sombras amadas..."
"que una mirada oscura llena de humano misterio..."
"¡No crueles: dichosos! En las cabezas desnudas..."

la poesía oteriana. si bien pueden responder a muy distintas modalidades, por un lado los "antirrítmicos" (con acentos colindantes en 6ª y 7ª) que son muy frecuentes en Otero y por otro los que Navarro Tomás en su Métrica llama "dactílicos". que aparecen raramente.

- "*Ritmos continuados*" (término con el que Bousoño hace referencia a lo que Isabel Paraíso de Leal ha denominado "Versificación libre de clausulas"¹²⁷), que son, por ejemplo, los utilizados por Rubén Darío en su conocida "Marcha Triunfal", mediante la asociación de sucesivas cláusulas ternarias ("dácilos" en la terminología de Bousoño que utiliza los nombres latinos).

En definitiva, el estudio de Bousoño sobre el versículo alexandrino aporta una interesante serie de características y normas a las que puede atenerse el versolibrismo, entre los que sobresale la capacidad de libre asociación de ritmos, dentro de los cuales predominan claramente los endecasilábicos, los hexamétricos y algunas formas nuevas que se acaban de especificar. Según sus investigaciones "para que exista verdadero versículo...es preciso que una alta proporción de las unidades métricas sigan (estas) normas. Pero si en algún instante la música de una de ellas queda algo más vacilante, por no obedecerlas totalmente, el conjunto no padece en su estructura, semejando como que absorbe en su masa rítmica la unidad dislocada. Frente al versículo es esencial, pues un cierto relajamiento de la exigencia de compás matemático por parte del lector"¹²⁸.

¹²⁷ PARAISO DE LEAL, Isabel: Op.cit., p. 392.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 303.

5.2.3.- METODOLOGÍA DE FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

Su obra Métrica española del siglo XX¹²⁹ será fundamental, no por tratarse de una labor inicial cronológicamente, sino porque introduce una serie de ideas originales y una terminología completamente novedosa para el estudio del ritmo en la poesía contemporánea.

López Estrada encuentra un abismo tan radical entre la métrica tradicional y la que denomina "métrica nueva" que no considera factible englobarlas en torno a un mismo elenco terminológico. Ni siquiera admite la denominación de "verso" para esta nueva poesía que se conoce comunmente con el nombre de "verso libre", por lo que sustituye para este tipo de poesía actual el término "verso" por el de "**Línea poética**":

"La línea poética resulta, pues, una entidad lingüística determinada por el renglón tipográfico de acuerdo con la intención del poeta...a las condiciones orales de la misma hay que unir la intocabilidad de la línea impresa, tanto más rigurosa cuanto que no cabe establecerla de otra manera"¹³⁰.

Desarrolla este estudioso un punto de vista muy innovador, al destacar que en el tratamiento del ritmo no hay que tener en cuenta únicamente su aspecto oral sino que, en la "métrica nueva", se origina una valoración del "ritmo visual"¹³¹ que procede de la

¹²⁹ LÓPEZ ESTRADA, Francisco: Métrica española del siglo XX, Madrid, Gredos, 1987 (3ª reimpresión).

¹³⁰ *Ibidem*, p. 136.

¹³¹ Hemos de relacionarlo indudablemente con la opinión de Navarro Tomás, que consideraba la expresión visual o gráfica una de las características principales, si no la única, para diferenciar el verso libre de la prosa poética.

condición escrita e impresa de la poesía. Este factor visual o pictórico jugaba sobre todo un papel trascendental en las primeras vanguardias (los Caligramas de Apollinaire por ejemplo), pero una parte importante de esta revalorización queda como herencia en toda la poesía nueva (la ausencia de signos de puntuación, la disposición tipográfica con blancos y espacios, etc.)

Continuando en esta línea de atención a "lo visual", López Estrada clasifica las "líneas poéticas" en: "cerradas" (coincidentes con la tradicional esticomitía), "fluyentes" (con encabalgamientos, que denomina "enlaces suaves o bruscos"), "fragmentadas" (con espacio blanco en medio), "diseminadas" (como en los caligramas y otras audacias ultraístas), "escalonadas", "complementarias", "con sangría mayor, media o menor", etc.

Admite como terminología para la posible clasificación del verso libre, por un lado la denominación de "verso amétrico" y, por otro, la de "verso semilibre" (que acuñaba Navarro Tomás). Definiendo el primero como aquel en el que varía el número de sílabas a lo largo del poema y distinguiendo este "verso amétrico" de lo que denominan "verso libre" y del "verso semilibre" que será aquel en el que versos y líneas pueden combinarse y que generalmente mantiene la rima.

Veremos en el apartado siguiente cómo los recientes estudios de Isabel Paraíso de Leal desglosan este complejo entramado del versolibrismo en una tipología mucho más ramificada y, aun así, podría decirse que en el verso libre todos y cada uno de los poemas existentes constituyen una modalidad diversa basada en sus propias leyes intrínsecas. Por ello, en nuestro análisis se ha llegado a la conclusión de que cada ejemplar requiere una atención y explicación independiente, y se han dedicado diversos apartados al estudio de una selección de poemas concretos representativos de cada etapa evolutiva.

1.5.3.- METODOLOGÍA DE ISABEL PARAÍSO¹³²

Dentro de este complejo ámbito ha sido Isabel Paraíso de Leal la que ha realizado una clasificación fundamental e ineludible al concebir el ritmo desde una óptica suficientemente integradora; por lo que, para el presente trabajo, se tomará como punto de partida su tipología del verso libre, en la que, en primer lugar, establece la diferencia entre ritmos fónicos y ritmos de pensamiento.

Los ritmos fónicos son, lógicamente, los que se basan en elementos acústicos o constituyentes del sonido. Este ritmo se apoya en cuatro pilares fundamentales que ya habían sido analizados en la clásica obra de Rafael Balbín: el acento, el metro, la rima y la estrofa. Estos ritmos fónicos, que predominan en la métrica tradicional, son los elementos que tendremos que ir estudiando detenidamente a la hora de enfrentarnos a los sonetos u otras formas clásicas de Otero, descubriendo entonces sus diferencias o rupturas con la estructura fija del soneto, lo que constituye uno de los puntos más interesantes de la labor innovadora oteriana en el aspecto rítmico.

No son sólo las formas tradicionales, sino también el verso libre, los que puede presentar a menudo efectos rítmicos basados en la reiteración de elementos acústicos. Teniéndolo en cuenta, al hallarnos ante un poema versolibrista, comenzaremos indagando el plano fónico, y si éste presenta estructuras firmes de repetición podremos considerarle dentro de los ritmos fónicos, menos distanciados de la métrica tradicional. Isabel Paraíso incluye dentro de estos ritmos fónicos cuatro tipos de verso libre, según el recurso que

¹³² PARAISO DE LEAL, Isabel: El verso libre hispánico, Madrid, Gredos, 1985.

predomine en ellos, para los que acuña las siguientes denominaciones:

"La versificación libre de cláusulas cuyo elemento dominante es el acento; el verso libre métrico, anclado en el metro; el verso libre rimado, en la rima; y, finalmente, el verso libre de base tradicional, cuyo apoyo es en algunos casos la estrofa (verso libre estrófico) y en otros el poema: silva libre, versificación fluctuante -cuya base suele ser el romance-, y canción libre."

Isabel Paraíso distingue, por otro lado, aquellas modalidades de versolibrismo que se fundamentan en la reiteración de un elemento semántico o varios, retomando para éstos el término creado por Amado Alonso: "ritmo de pensamiento"¹³³. Este tipo de ritmo es trascendental, tanto en el verso libre como en el metro tradicional, porque supone una adecuación del plano formal con el plano semántico del poema. A la hora del análisis se obtienen siempre los resultados más fructíferos observando las sugerencias conceptuales o emocionales que produce el ritmo. El versolibrismo responde precisamente al anhelo de dar "rienda suelta" a lo que el poeta siente y piensa y por tanto supone un acrecentamiento del ritmo de pensamiento y de la imbricación entre contenido y expresión.

En relación con este "ritmo semántico" deberemos fijarnos fundamentalmente en recursos como el paralelismo y demás tipos de simetrías sintácticas (correlación, quiasmo, antapódosis,...etc.), o bien en los símbolos y metáforas reiteradas, en las palabras clave...

¹³³ "El ritmo de pensamiento consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos, mientras los ritmos fónicos se basan en el sonido. El ritmo de pensamiento engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo, el símbolo, y las palabras clave, la anáfora, el estribillo, la repetición de emociones o situaciones o ideas en un texto...Como puede verse, es enormemente vasto y se da tanto en el verso como en la prosa": Isabel PARAÍSO DE LEAL: El verso libre hispánico, Madrid, Gredos, 1985, pp.57-58.

En definitiva, nuestra pretensión es plasmar la extensa gama de variantes rítmico-métricas¹³⁴ dentro de la obra oteriana, descubriendo su evolución estilística, que le conduce a avanzar cronológicamente hacia una mayor liberalización métrica; aunque no abandona en ningún momento un marcado interés por formas tan clásicas como el soneto, estructura que revolucionó y cultivó con perfección durante toda su vida.

Dada esta tendencia progresiva hacia el versolibrismo en la poesía de Otero, resulta necesario establecer una tipología adecuada para el análisis que se va a realizar de todas las modalidades del verso libre que cultiva nuestro poeta. Si bien, teniendo en cuenta que esta nueva métrica se caracteriza precisamente por una deliberada ruptura de los moldes tradicionales, las modalidades del verso libre resultan, como decíamos, por definición inclasificables dentro de tipos preestablecidos y por tanto restrictivos. Esta libérrima condición inherente se tendrá siempre en cuenta a lo largo del presente trabajo, por lo que, a pesar de servirnos de diversas tipologías, en ningún momento se tratará de forzar el encasillamiento de los poemas oterianos dentro de una u otra modalidad del verso libre.

¹³⁴ Recordemos la lograda tipología del verso libre que Isabel PARAÍSO DE LEAL halló a cabo en su obra: El verso libre hispánico, Op.cit., p. 389:

"

MODALIDADES VERSOLIBRISTAS

- | | |
|-------------|--|
| | 1. Versificación libre de cláusulas |
| | 2. Verso libre métrico |
| | 3. Verso libre rimado |
| A-Sobre | 4. Verso libre de base tradicional: |
| RITMOS | -Silva libre |
| FÓNICOS | -Versificación libre fluctuante |
| | -Versificación libre estrófica |
| | -Canción libre |
| | 5. Versificación paralelística: Menor o Mayor: |
| B-Sobre | -Versículo |
| RITMO DE | 6. Verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas." |
| PENSAMIENTO | |

La terminología que se ha utilizado ha sido creada de acuerdo con las necesidades específicas del análisis, no se trata de nomenclaturas preestablecidas, sino de una serie de términos que hemos considerado los más oportunos para describir algunas de las composiciones desde una perspectiva descriptiva y no normativa¹³⁵.

¹³⁵ Terminología que se desarrollará y explicará en el apartado siguiente.

6.- TERMINOLOGÍA

6.1.- TERMINOLOGÍA DE LA "MÉTRICA TRADICIONAL"

Para el estudio de la terminología que se va a desarrollar a lo largo del presente trabajo distinguimos dos apartados fundamentales porque así lo requiere el estado de la cuestión: por un lado la terminología relacionada con las leyes de la métrica establecida desde antiguo y, por otro, la de la "métrica nueva" aplicada al versolibrismo. Se van a revisar primeramente las nomenclaturas que es necesario conocer para el análisis de los diferentes **ritmos fónicos** que aparecen en los poemas (tanto en los tradicionales como en los más versolibristas), es decir, el ritmo de intensidad o acentual, el ritmo de cantidad o métrica, el ritmo timbral o rima y el ritmo tonal (que se empleará sobre todo para el estudio de la prosa poética oteriana).

En estos análisis se va a seguir una terminología específica basada fundamentalmente en las propuestas de Navarro Tomás, cuya Métrica es unánimemente aceptada, pero sin olvidar las aportaciones de muchos otros especialistas que han sido útiles para apartados concretos y que se irán citando en los momentos oportunos.

Respecto al **ritmo de cantidad o métrica**, el procedimiento utilizado será el de colocar en el margen derecho del poema el número correspondiente al cómputo de las sílabas de cada verso y, en caso de que el verso esté dividido por pausas internas o

hemistiquios, se indicará también numéricamente entre paréntesis (según el esquema siguiente: 11(7+4) o 11(6+5). Además, inmediatamente a continuación del número que señala la medida silábica del verso, una letra mayúscula marcará la existencia de **rima** en su caso y un parentesis vacío los versos blancos.

El apartado terminológico más complejo es el que afecta al análisis del **ritmo de intensidad o acentual** y, por lo tanto, requiere una explicación más detallada. Se mostrarán mediante indicadores numéricos las sílabas sobre las que recaen los acentos (por ejemplo: 1,2,4,6) y en la columna siguiente se clasificarán los versos según el esquema rítmico acentual que les corresponda. Es decir, siguiendo siempre la terminología de Navarro Tomás, los diversos metros se pueden agrupar en los tipos acentuales que se indican a continuación:

El octosílabo, presenta cuatro posibilidades o modalidades básicas:

Trocaico.....oo óo óo óo T.

Dactílico....óoo óoo óo D.

Mixto T.....o óo óoo óo MT.

Mixto D.....o óoo óo óo MD.

Predomina en la poesía castellana la modalidad trocaica, que por su distribución regular y constante de los acentos produce resultados a nivel expresivo de equilibrio y armonía, frente a la exaltación enfática de los dactílicos que se produce al iniciarse en tiempo fuerte o acentuado.

El heptasílabo es el más frecuente junto con el endecasílabo en la métrica oteriana,

y presenta parecidas variantes que el octosílabo:

Trocaico.....o óo óo óo T.
 Dáctilo.....oo óoo óo D.
 Mixto Troc....óo óoo óo MT.
 Mixto Dac.....óoo óo óo MD.

El endecasílabo, según la terminología de Navarro Tomás, muestra cinco modalidades acenuales.

Heróico.....o óo oo óo oo óo H.
 Melódico.....oo ó oo óo oo óo M.
 Sáfico.....ooo ó o óo oo óo S.
 Enfático.....óoo oo óo oo óo E.
 Dactílico....(óoo óoo óoo óo) D.

En este caso es la modalidad Heróica, basada en ritmos trocaicos, es la más frecuente en castellano, seguida de la variante melódica (aparecen en los poemas de tono más tranquilo, de tipo narrativo o descriptivo), mientras que la modalidad enfática prevalece en los fragmentos más exaltados y desequilibrados y finalmente el dactílico, extraño a la poesía castellana, con su acento en séptima sílaba contrasta con las modalidades anteriores, pero no será demasiado frecuente en la poesía oteriana.

Para el presente análisis, se ha tenido que añadir una nueva modalidad de endecasílabo a las que menciona Navarro Tomás, variante a la que hemos denominado "**endecasílabo antirrítmico**" y que se caracteriza por el enfrentamiento de dos acentos contiguos, generalmente entre las sílabas sexta y séptima. Este tipo de endecasílabo, que

se estudiará extensamente en las conclusiones a la primera etapa de la poesía oteriana, había aparecido esporádicamente en la literatura castellana, pero en la de Blas de Otero adquiere una relevancia muy especial.

El panorama es mucho más complejo, como veremos, puesto que los acentos prosódicos de la lengua, no siempre coinciden con los acentos rítmicos, dando lugar a 171 combinaciones de endecasílabos y 64 de octosílabos, según Navarro Tomás, que debemos reducir a las modalidades anteriores. El análisis del ritmo de intensidad, por lo tanto, no consiste en una identificación puramente objetiva de una serie limitada de esquemas, sino que entra en juego la interpretación personal mediante la que se debe considerar si es más adecuado uno u otro tipo acentual para un determinado verso e incluso indicar cuándo un ejemplo podría ser considerado desde distintos puntos de vista, aplicándole la explicación razonada de estas diferentes posibilidades que enriquecen la maleabilidad de la poesía de Blas de Otero.

2.2.- TERMINOLOGÍA UTILIZADA PARA EL ANÁLISIS DEL VERSOLIBRISMO

La terminología descrita hasta este momento será la empleada para el análisis verso por verso de los diferentes tipos de ritmos fónicos, sobre todo al comentar los poemas que responden a formas métricas tradicionales. Para el estudio de las composiciones versolibristas se ha partido, por otra parte, de las metodologías desarrolladas por los autores mencionados en el apartado anterior, centrándonos fundamentalmente en la

clasificación llevada a cabo por Isabel Paraíso de Leal; pero, dada la complejidad y amplitud de los fenómenos versolibristas, no es posible limitarse únicamente a terminologías preestablecidas, sino que se han tenido que crear nuevos términos para dar cabida a las formas innovadoras que ha ido experimentando Blas de Otero a lo largo de su producción.

Se adelantan a continuación los conceptos básicos utilizados para este estudio del verso libre oteriano. La nomenclatura será muy simple, puesto que sólo pretende contribuir a una mejor comprensión, y se han tenido que crear algunos términos de carácter mixto o ambiguo como las propias composiciones:

- "Silva libre" ("Verso libre de base tradicional")¹³⁶
- "Verso libre en metro breve"¹³⁷
- Poemas "de pie quebrado"¹³⁸
- "Verso libre mixto" (Próximo tanto a la Silva libre como al verso libre en metro breve, por incluir algún endecasílabo entre metros mínimos)¹³⁹

¹³⁶ Terminología tomada de Isabel PARAISO DE LEAL (Op.cit., p. 395). Las "Silvas libres" aparecen esporádicamente en todas las etapas de la producción oteriana, pero con un incremento en la última época.

¹³⁷ Utilizaremos esta terminología para hacer referencia a los poemas versolibristas compuestos principalmente por unidades versales muy breves (aun en el caso de que aparezcan intercalados algunos metros más extensos). El "verso libre en metro breve" surgirá fundamentalmente a partir de 1955, es decir, en las obras de la segunda etapa oteriana (PPP, EC y QTE).

¹³⁸ Se ha adoptado esta nomenclatura para denominar una considerable serie de composiciones oterianas, surgidas a partir de PPP y compuestas generalmente en endecasílabos y heptasílabos, pero que adoptan el rígido esquema de las coplas de pie quebrado: el ejemplo oteriano más frecuente sería según el modelo estrófico (11-11-11-7).

¹³⁹ Éste es uno de los términos ambivalentes que se han admitido para no limitar o encasillar *innecesariamente* las posibilidades del verso libre oteriano. Son también frecuentes los poemas que utilizan metros tradicionales pero mezclados en la misma composición: Endecasílabos y octosílabos por ejemplo. En la crítica francesa se ha utilizado una nomenclatura bastante adecuada para este tipo de poemas: "vers mêlés", veamos la definición de Daniel LEUWERS: "L'expression "vers mêlés" est évidemment préférable à celle de

- "Verso libre extenso o versículo"¹⁴⁰
- "Sonetos rupturistas o modificados"¹⁴¹
- "Prosa poética"¹⁴²

Se puede consultar al respecto el Apéndice "Listado y descripción rítmica de poemas" en el que se incluyen todos las composiciones oterianas por orden de aparición en los libros o revistas, junto a una definición de su estructura métrica y recursos conformantes del ritmo, donde se encontrarán los términos anteriores junto a otros

"vers libres" pour désigner une forme poétique bien connue de quiconque a lu au moins une fable de La Fontaine...Écrire en vers mêlés, c'est utiliser des modèles traditionnels de vers (alexandrin, décasyllabe, etc.) et les schémas classiques de rimes (plates, croisées, embrassées), mais sans s'astreindre à la moindre régularité dans leur distribution...Les vers mêlés, mis à la mode au milieu du XVIIe siècle, ont été utilisés jusqu'à l'époque romantique..." (LEUWERS, Daniel: Introduction à la Poésie moderne et contemporaine, Paris, Bordas, 1990, p. 137).

¹⁴⁰ El término "versículo" resulta conflictivo porque ha sido identificado con varias modalidades versolibristas ligeramente diferentes. Así, según Isabel PARAISO DE LEAL, por ejemplo, dentro de las formas del verso libre basadas en el ritmo de pensamiento habría que distinguir varios tipos, englobables en dos grupos fundamentales:

A - "Verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas".

B - "Versificación paralelística": en la que se pueden diferenciar tres subunidades:

- "Poemas paralelísticos menores con estribillo"
- "Versículo bíblico" que, a través de Whitman, influye en el versículo hispánico.
- "Versículo mayor" que "parece expansión del versículo para acercarse al poema en prosa" (El verso libre..., Op.cit., p.399).

Para un amplio sector de la crítica, sin embargo, el término "versículo" tiene una acepción mucho más amplia y es equiparable a "verso libre". Carlos Bousoño, por ejemplo, utiliza esta terminología para referirse a todos los tipos versolibristas en general (véase La poesía de Vicente Aleixandre, Op.cit., pp. 300-323).

En el Diccionario de métrica española de DOMINGUEZ CAPARROS se presentan tres acepciones bajo la entrada "Versículo":

"1. Verso libre.

2. (Isabel Paraiso). *verso libre retórico mayor*.

3. (Francisco López Estrada). Cada uno de los fragmentos resultantes de la división de la prosa en partes más o menos semejantes en extensión..." (Op.cit., p. 176.)

Dada esta confusión terminológica, en el presente trabajo se hará referencia a esta modalidad versolibrista con la nomenclatura "verso libre extenso" que resulta más clara y descriptiva. Pero, en el caso de la poesía oteriana hay que tener también en consideración la opinión del propio poeta al respecto que en una entrevista en Insula (nº 259, junio, 1968, pp. 1-4) se refiere a su verso libre como "versículo", por lo que se ha optado por aceptar también este término como identificable al "verso libre extenso".

¹⁴¹ Blas de Otero lleva a cabo una verdadera revolución rítmica en el campo del sonetismo, fundamentalmente desde su obra OTE.

correspondientes a los poemas de métrica tradicional¹⁴³.

Terminado el apartado terminológico, queremos insistir en que, si bien el presente estudio parte de una revisión puramente cuantificadora o estadística del fenómeno del ritmo, posteriormente se comentarán los poemas de manera individualizada¹⁴⁴ para tratar de interpretar la capacidad expresiva de sus procedimientos rítmicos, es decir, de poner en relación el plano del significante con el plano del significado. Cada uno de los recursos fónicos, morfosintácticos o semánticos no deben ser arbitrarios respecto a la totalidad del poema, sino "motivados" e interrelacionados con las sugerencias conceptuales, según lo han planteado asimismo grandes maestros de los estudios rítmicos y estilísticos, como Dámaso Alonso (primera cita) o Navarro Tomás (segunda cita):

"para Saussure, el signo, es decir, la vinculación entre significante y significado, es siempre arbitrario. Pues bien: para nosotros, en poesía, hay siempre una vinculación motivada...La Estilística del futuro, si ha de ser algo, tendrá que atender por igual a estas dos perspectivas: forma exterior y forma interior"¹⁴⁵

"Las palabras, al lado de su significación histórica, poseen la calidad

¹⁴³ Creemos que este apéndice puede resultar de gran utilidad no sólo por el análisis rítmico exhaustivo de todos los poemas, sino también porque al no existir por el momento las obras completas de Blas de Otero, algunos de éstos se encuentran aún inéditos, y otros dispersos en revistas y antologías de difícil localización. De estos últimos no sólo hemos incluido sus títulos y descripciones en este listado, sino que además en otro Apéndice "Poemas dispersos y desconocidos, no recogidos en libro" añadimos la versión completa de todas las composiciones que se han podido localizar, que son la mayoría.

¹⁴⁴ Veanse los capítulos titulados "Análisis rítmico de los poemas", en los que se comentan extensamente una serie de composiciones representativas de cada una de las etapas poéticas oterianas.

¹⁴⁵ ALONSO, Dámaso: Poesía española, Op.cit, pp. 31-32.

expresiva correspondiente a su composición fonética... Toda palabra, en cierto modo, tiene siempre algo de onomatopeya. Aun cuando creamos atender solamente a su valor ideológico, las palabras nos hacen percibir al mismo tiempo el sentido implícito en sus formas sonoras"¹⁴⁶

En atención a estos motivos, en esta tesis, después de la fase previa de cuantificación de los ritmos fónicos, se ha llevado a cabo el comentario de todos los poemas de AFH y RC, análisis exhaustivo que queda recogido con la totalidad de las composiciones en uno de los apéndices, mientras que para el cuerpo del estudio se han seleccionado las más significativas de cada una de las modalidades rítmicas. A partir de la obra PPP se han escogido asimismo una serie de composiciones, generalmente en verso libre, para comentarlas más extensamente, y llevar así hasta el fin la interpretación de estas interrelaciones expresivas en una serie de ejemplos. Se pretende, en definitiva, ofrecer un panorama completo de los diferentes ritmos, formas estróficas y recursos expresivos de todo tipo que ha utilizado Blas de Otero, en relación con la expresividad, innovación o desautomatización y con el tema o experiencia que se refiere en el poema.

¹⁴⁶ NAVARRO TOMÁS, Tomás: Fonología española, Syracuse, 1946, pp. 112-113.

III.- PRIMERA ETAPA: POESIA EXISTENCIAL

MÉTRICA CLASICA: ENDECASILABO Y SONETO

1.- PANORAMA GENERAL DE LA "POESIA EXISTENCIAL"

El análisis de la poesía oteriana en el presente trabajo va a comenzar por las obras representativas de lo que se ha denominado su etapa de "poesía existencial"¹⁴⁷, sin embargo, anteriormente el autor escribió una serie de composiciones¹⁴⁸, la mayoría de las cuales no se han conservado, que presentaban un universo creativo muy diferente a su poesía de madurez (una somera revisión del ritmo en estas obras iniciales se llevará a cabo en uno de los apéndices que se encuentran al final de este estudio).

Frente a la filiación cuasi-mística de esas composiciones primeras, Angel fieramente humano(1950) y Redoble de conciencia(1951) constituyen el testimonio poético

¹⁴⁷ "El llamado "existencialismo", no representó un movimiento uniforme por lo que resultaría probablemente más acertado caracterizarlo únicamente como conjunto de tendencias en las que los enfoques ontológicos diversos son la nota común...la formulación rigurosa del llamado existencialismo no tuvo lugar hasta que se produjo el rechazo del pensamiento abstracto idealista, se denunció la despersonalización del sujeto, se afirmó la existencia humana singular,...hechos exclusivos del siglo XX" (Francisco Javier PEÑAS BERMEJO: Poesía existencial española del siglo XX, Madrid. Pliegos, 1993, pp. 21-22). Sobre la aplicación del término "poesía existencial" a la primera etapa de la producción oteriana véase la nota 151.

¹⁴⁸ Nos referimos a la etapa inicial de la poesía oteriana, formada por pequeñas obras como "Poesías en Burgos" o Cántico Espiritual (1942), así como otra extensa serie de poemas que, según declaración del propio autor, fueron posteriormente destruidas por él. Se incluye un breve análisis rítmico de esta época introductoria en el Apéndice II del presente estudio.

de una desgarradora crisis espiritual¹⁴⁹, la tensión agónica del hombre que se sabe mortal pero ansía eternidad, una frustrante búsqueda de un Dios sordo a las necesidades humanas. Con estas dos obras, precedidas en 1948 por la publicación de "Poemas para el hombre"¹⁵⁰, Blas de Otero se introduce de lleno en el contexto de una poesía que Dámaso Alonso bautizó como "desarraigada"¹⁵¹ y que destaca por la expresión de una profunda angustia existencial:

"Esto es ser hombre: horror a manos llenas.

Ser - y no ser - eternos, fugitivos.

¡Angel con grandes alas de cadenas!"

("Hombre", AFH-13¹⁵²)

¹⁴⁹ La grave crisis emocional y religiosa que reflejan los poemas de esta época se corresponde efectivamente con la experiencia vital del poeta, ya que fueron escritos tras la estancia de éste en el sanatorio psiquiátrico de Usurbil. La causa del problema estuvo generada, según los apuntes biográficos de Sabina de la Cruz, por una serie de conflictos vocacionales, ya que Blas de Otero abandonó su trabajo como abogado para dedicarse por entero a su afición literario, lo que, dada la situación económica de su familia, le produjo un grave complejo de culpabilidad. (Véase para los aspectos biográficos el artículo de la Dra. de la CRUZ publicado en las Actas Al Amor de Blas de Otero, (Ed. de José Angel Ascunce), San Sebastian, Univ. de Deusto, 1986, pp. 21-35.

¹⁵⁰ Egan. Suplemento de Literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, nº 1, 1948, pp 3-9.

¹⁵¹ De hecho, en alguna de las monografías sobre la obra oteriana se utiliza la denominación de Dámaso de "Poesía desarraigada" para referirse a la primera etapa poética de Otero; véase por ejemplo la de Gaspar GARROTE: Claves de la obra poética de Blas de Otero (Madrid, Ciclo, 1989, pp. 15 y sttes). En algún caso se ha seguido incluso una nomenclatura muy poco común, así en la reciente Tesis Doctoral inédita de Fernando SABIO DE LIZAUR: Revisión de la crítica en torno a la poesía social de Blas de Otero (Univ. Complutense, 1994). Es más frecuente sin embargo el uso del epígrafe "Poesía existencial" haciendo alusión a su producción de esta época (Así por ejemplo en el estudio de José Angel ASCUNCE ARRIETA: Como leer a Blas de Otero, Barcelona, Júcar, 1990, pp. 58 y sttes). En el presente trabajo se ha optado por esta última denominación por considerarla más acorde con el tono angustiado de estas obras y de mayor trascendencia universal dentro de las corrientes filosóficas de la existencia.

¹⁵² Recordamos que normalmente se hará referencia a las obras oterianas mediante sus iniciales, es decir, cito las abreviaturas y las primeras ediciones correspondientes (Para conocer las ediciones utilizadas en el presente trabajo consúltese las que se indican en la introducción):

- AFH = Ángel fieramente humano, Madrid, Insula, 1950.
- RC = Redoble de conciencia, Barcelona, 1951.
- PPP = Pido la paz y la palabra, Torrelavega, Cantalapiedra, 1955.
- A = Ancia, Barcelona, Alberto Puig ed. 1958.
- EC = En castellano (Parler Clair), Paris, 1959.

Estos versos insisten en la trágica dicotomía que conforma el núcleo temático de esta etapa, y que ya se anunciaba en la paradoja del título, Ángel fieramente humano, préstamo gongorino que transmite perfectamente el mensaje angustiado del hombre que se sabe mortal y necesita trascender, llenar ese ansia de plenitud, pero no lo consigue.

Todo el poemario se convierte en una búsqueda imposible y violenta, "luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte" Blas de Otero se enfrenta a su propia existencia y a la impávida indiferencia del Creador, tratando de aprehender cualquier atisbo de trascendencia. En estas obras se presenta además cierta relación expresiva entre el amor humano y Dios, utilizando una trasposición propia de la mística, pero invertida. Este aspecto ha sido ya tratado en estudios como el de Angel Sopeña Villar titulado "En el Principio". Un ejemplo de "Vuelta a lo profano"¹⁵³.

Los ejemplos de este procedimiento en los textos oterianos de esta época son múltiples:

"Oh Dios, oh Dios, oh Dios, si para verte
bastara un beso, un beso que se llora

-
- QTE = Que trata de España, París, Ruedo Ibérico, 1964.
 - EyR = Expresión y reunión, Madrid, Alfaguara, 1969.
 - HFyV = Historias fingidas y verdaderas, Madrid, Alfaguara, 1970.
 - HMG = Hojas de Madrid con la galerna, inédito.

Se citará el título de la obra en abreviatura, seguido de un número que indica la colocación del poema dentro del libro. Se ha optado por este sistema, en vez de citar la página, porque, dada la ausencia por el momento de Obras Completas, nos ha parecido más cómodo para poder consultar el poema en cualquier edición.

¹⁵³ Publicado en la revista Peñalabra, nº 33, Santander, otoño de 1979, pp. 30-32. En este artículo se busca un precedente de esta peculiaridad oteriana en las "Vueltas a lo divino" propias del Siglo de Oro español, pero de una manera inversa, es decir, una "Vuelta a lo profano" de un tema de origen religioso.

después, porque, ¡oh, por qué!, no basta eso."

("Un relámpago apenas", AFH-6)

"Cuando te vi, oh cuerpo en flor desnudo,

creí ya verle a Dios en carne viva...

Hambre mortal de Dios, hambriento hasta

la saciedad, bebiendo sed, y, luego,

sintiendo, ¡por qué, oh Dios!, que eso no basta."

("Luego", AFH-8)

El desaliento de esta lucha imposible se plasma en la violencia de un ritmo rupturista que va quebrando la fluencia de los endecasílabos y los sonetos por medio de pausas continuas, encabalgamientos abruptos, acentos acumulados y antirrítmicos, etc.¹⁵⁴, procedimientos revolucionarios que tratan de reventar desde dentro las fronteras de la métrica clásica, como trasunto formal del hombre que intenta superar su condición humana pero colisiona con la realidad que le convierte en un "¡Ángel con grandes alas de cadenas!"¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Para el estudio de los principales recursos rítmicos oterianos de esta etapa veanse las "Características rítmicas de la primera etapa poética"(pp. 212 y stes), en las que se realiza una recapitulación interpretativa de los procedimientos que se han ido descubriendo en el análisis poema por poema, extrayendo así las peculiaridades estilísticas fundamentales que marcan la originalidad de Otero en el tratamiento del ritmo.

¹⁵⁵ Véase la explicación de una versión anterior de este verso que fue modificado por Otero precisamente por motivos rítmicos. Este verso pertenece al soneto "Hombre" (AFH-13), pero se comentará extensamente en relación con el primer poema de AFH (Vid. pp. 101-103).

2.- ESTRUCTURA RÍTMICA DE LOS POEMARIOS

2.1.- ÁNGEL FIERAMENTE HUMANO (1950)

Los poemas que componen AFH no siguen un orden casual sino que, como se va a comprobar, demuestran una cuidada organización que proporciona unidad interna al libro; no en vano ya Alarcos Llorach¹⁵⁶ hizo referencia a esa "estructura orgánica recia" que caracteriza las obras oterianas. Pero, además, en el caso de este poemario, la distribución de las composiciones atañe especialmente al tema de nuestro estudio, puesto que se ordenan agrupándose precisamente **según su forma métrica**, dando lugar por ejemplo a tres grupos simétricos de seis sonetos cada uno ubicados respectivamente en los tres apartados que dividen la obra.

La estructura global del libro se corresponde con un esquema tripartito tradicional que consiste en este caso en un poema de apertura, dos finales y un corpus también trimembre, compuesto a su vez por tres apartados centrales aislados explícitamente bajo los epígrafes: "Desamor"(del poema segundo al noveno), "Hombre"(del décimo al vigésimoquinto), y "Poderoso silencio"(del vigésimosexto hasta el antepenúltimo). A continuación se plasma un esquema simplificado de la distribución de las diferentes formas métricas en cada parte.

¹⁵⁶ Alarcos comentaba, refiriéndose a CP, PB, y CE: "evidentemente, a los primeros libritos les faltaba esa estructura orgánica recia que ofrecen los ulteriores" (La poesía de Blas de Otero, Op.cit., p. 31). Dentro de su producción posterior considero que es AFH la obra de más rígida organización, al menos desde el punto de vista de las formas métricas. Asimismo la Dra. Sabina de la CRUZ ha comentado esta evolución y tendencia perfeccionista oteriana en numerosas ocasiones, entre ellas se puede consultar por ejemplo su artículo titulado "La irrenunciable belleza" en Zurgai, n^o monográfico dedicado a Otero en 1979, pp. 14-17.

ESQUEMA DE LAS FORMAS MÉTRICAS EN AFH

A- POEMA INTRODUCTORIO

- 1 Verso semilibre (Serie endecasílabo con heterometrías sin rima)

B- DESARROLLO

1er Apartado: "Desamor":

- 1 Silva tradicional
- 6 SONETOS
- 1 Verso libre paralelístico

2º Apartado: "Hombre":

- 3 series endecasílabas con rima asonante
- 6 SONETOS
- 1 serie de alejandrinos/ 1 verso libre/ 2 series endecasílabas/ 1 silva
- 2 en Verso libre paralelístico

3er Apartado: "Poderoso silencio":

- 6 SONETOS
- 1 serie endecasílabo

C- FINAL

- 2 en Verso libre paralelístico

Conviene analizar esta variada gama de composiciones en su orden de aparición con el fin de desentrañar la deliberada estructuración de la obra. El poeta selecciona las formas métricas abiertas, más libres, para iniciar y para cerrar cada uno de los apartados, dejando los esquemas rígidos de los seis sonetos como núcleo simétrico de las distintas partes:

AFH comienza con el poema introductorio "Lo eterno", serie de endecasílabos sin rima con tendencia suavemente versolibrista por la introducción de un reducido número de heterometrías.

A su vez **la primera parte** del corpus central, "Desamor", está formalmente estructurada con inicio, núcleo y cierre; introducida por la silva de rima consonante, deja lugar a un grupo de seis magníficos sonetos.

Este apartado inicial concluye por medio del contraste más marcado con un poema totalmente versolibrista, "En un charco". Introduce Otero por primera vez lo que Paraíso de Leal denominaba "verso libre de imágenes", que no se basa en ninguno de los cuatro ritmos fónicos (ni en los acentos de intensidad, ni en la métrica, ni en la rima, ni en la entonación), sino en paralelismos, repeticiones o estribillos. Por constituir este poema la primera aparición de un ritmo deliberada y abiertamente versolibrista permítasenos una breve detención para analizar sus procedimientos¹⁵⁷. Se trata de un ritmo de pensamiento, paralelístico, que alcanza el efecto musical no a través de la repetición de

¹⁵⁷ Para este tipo de comentario directo de los poemas véase el apartado "Análisis rítmico verso por verso", en el que, tras un detenido desglose de los ritmos fónicos en cada composición (metro, acento, rima, pausas y encabalgamientos...etc), se destacan los procedimientos rítmicos más expresivos, en el sentido de comentar sobre todo las interrelaciones entre el plano formal y su trasunto conceptual.

esquemas métricos (los versos fluctúan entre dos y diecinueve sílabas), sino mediante la reiteración de "esquemas mentales", de sintagmas idénticos o imágenes semejantes. Incluso dentro de un poema tan marcadamente versolibrista. Otero nunca descuida, sin embargo, la atención a los ritmos fónicos y las recurrencias musicales se organizan en un esquema acentual: el estribillo cinco veces repetido "en un charco de lágrimas" es un heptasílabo con acentos en 3ª y 6ª (o o ó o o ó o), pues bien, la misma clausula acentual ternaria domina toda la estrofa tercera:

"A la orilla del mar/ me persigue tu boca

y retumban tus pechos/y tus muslos me mojan las manos

en un charco de lágrimas."

o o ó o o ó(o)/ o o ó o o ó o 7+7 3ª,6ª

o o ó o o ó o / o o ó o o ó o o ó o 7+10 3ª,6ª

o o ó o o ó o 7 3ª,6ª

Tras haber destacado algunos de los misterios de la magia rítmica oteriana en su primer poema fuertemente versolibrista, volvemos sobre la férrea estructuración formal del libro. "En un charco" cerraba la primera parte contrastando el verso libre con el tradicional grupo de sonetos.

El segundo apartado, con el epígrafe "Hombre", también comienza con una serie de endecasílabos y continúa con otro grupo de seis sonetos para terminar de nuevo con versos libres, reproduciendo una estructura simétrica a la de la primera parte.

Los tres poemas iniciales de esta parte, "Entonces y además", "Igual que vosotros" y "Vértigo", son series arromanzadas de endecasílabos con rima asonante intermitente (O.A.

Esta estrofa rítmica resulta muy adecuada en su papel introductorio, ya que, como los romances, constituye una forma abierta frente al carácter cerrado de los sonetos. Otero estructura los poemas de manera que los que inician cada parte no sean conclusivos formalmente, sino abiertos para dejar paso al núcleo central de los seis sonetos.

El poema endecasílabo de apertura "Entonces y además" lleva a su extremo este carácter inconcluso también en el plano del contenido; plantea desde el comienzo la expectativa anhelante de una conclusión ("Cuando el llanto...", "Cuando morir...", "Cuando besar...", "Entonces, y también cuando...", "Entonces, y además cuando...") pero la oración principal de la que debieran depender todas las subordinadas temporales, es decir, esa esperada conclusión, no llega nunca, el poema deja al lector en una tensión apremiante, *terminando significativamente con puntos suspensivos*: "Cuando el llanto, parado ante nosotros...". Nos abandona en la necesidad de seguir leyendo en busca de una respuesta existencial, cumpliendo su función estructural introductoria, por lo que se comprueba que la **forma rítmica abierta** de la serie de endecasílabos va deliberadamente en consonancia con el sentido del poema, con el plano del contenido.

Después del segundo núcleo simétrico compuesto por seis sonetos, se presenta una serie de alejandrinos arromanzados, es el caso de "Hombre en desgracia", el único poema representativo de este metro en toda la obra (el alejandrino será poco frecuente a lo largo de la producción oteriana, exceptuando su libro de prosas poéticas HFyV en el que cobra por vez primera un papel importante).

Esta segunda parte sigue con el poema "Mientras tanto" en verso libre, dos de endecasílabos, y una silva, para terminar nuevamente con dos poemas totalmente versolibristas, "Canción" y "Crecida", ambos basados en un libérrimo ritmo paralelístico,

de forma que este apartado se cierra de manera similar al primero creando estructuras especulares que enriquecen el esquema organizativo global de la obra.

La tercera parte de la obra elude las series endecasílabas que hemos considerado "introdutorias" en los anteriores apartados, dando lugar a la "variatio" dentro de la "repetitio", y abriéndose rotundamente con el tercer grupo simétrico de seis sonetos.

Finalmente, la férrea estructura paralelística del libro se remata, como se concluían todos sus apartados, con dos poemas en verso libre agrupados bajo el epígrafe "Final": "Final" y "El ser". La penúltima composición se caracteriza por su destacada heterometría, al igual que el resto de las composiciones versolibristas del libro se compone de metros mínimos¹⁵⁸ (desde bisílabos o trisílabos) combinados con otros muy extensos, y se fundamenta en el ritmo paralelístico. Temáticamente, estos dos poemas, que otorgan una conclusión a la obra, desarrollan un sentido de superación o salvación humana¹⁵⁹ que aporta un toque final de esperanza al inmenso desarraigo y soledad que constituía el núcleo emocional básico de AFH.

Terminada esta revisión de la rígida estructura de la obra es importante matizar que los poemas **no siguen la ordenación cronológica de composición**. La mayoría fueron

¹⁵⁸ Estos poemas apuntan ya el giro rítmico que van a sufrir las composiciones oterianas a partir de su obra PPP (1955), en la que se descubrirá el predominio de los poemas versolibristas compuestos primordialmente por metros mínimos, en virtud de esa esencialización de la poesía en lo que se ha denominado la segunda etapa de su producción.

¹⁵⁹ No en vano, el poema "Final" cambiará su título en Ancia por el de "¿Termina? Nace", probando su enfoque optimista y esperanzador.

escritos entre 1947 y 1949, según la Dra. Sabina de la Cruz¹⁶⁰, y lo más interesante es que las composiciones en verso libre son posteriores a los sonetos. De esta forma, al conocer las fechas de creación, se descubre la evolución oteriana hacia un progresivo versolibrismo, dirección que se verá ratificada en los libros posteriores. Su poesía evolucionó hacia un versolibrismo más marcado, que culminará en su todavía inédito libro HMelG compuesto primordialmente en versículos o en su otra obra HFyV(1970) escrita íntegramente en prosa, aunque no desdeñó nunca su atracción y mágico dominio del clásico soneto, como demostró con la publicación en 1977 de TMS.

2.2.- REDOBLE DE CONCIENCIA (1951):

En este segundo libro de la etapa existencial oteriana continúa prevaleciendo claramente la clásica forma del soneto (13 poemas, el sesenta por ciento del total), sin embargo, se observa un significativo incremento de las composiciones versolibristas respecto a AFH (véase el esquema comparativo que se incluye al final de este apartado). A pesar de tratarse de dos obras muy similares estilística y conceptualmente, en RC comienzan a perfilarse novedades rítmicas que indican el inicio de toda una transformación.

¹⁶⁰ Véase la tesis doctoral inédita de Sabina de la CRUZ: Contribución a la edición crítica de la obra de Blas de Otero, Universidad Complutense, 1983; la cual, a partir de este momento, se citará con la abreviatura BO.CEC.

En cuanto a su temática, RC sigue centrándose en el enfrentamiento del poeta con la injusticia y la indiferencia de la religión, pero supone un paso más respecto a AFH puesto que la ruptura con Dios es cada vez más violenta (como puede observarse, por ejemplo, en el soneto "Déjame"¹⁶¹) y además comienza a perfilarse cada vez más intensamente la trascendencia concedida al entorno histórico y al compromiso con la humanidad. Ya desde el verso inicial del poemario: "Es a la inmensa mayoría..." o en el soneto final, "Digo vivir", se muestra este cambio que prelude la etapa siguiente de la producción oteriana, la denominada "histórica o social":

"Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,
abominando cuanto he escrito: escombros
del hombre aquel que fui cuando callaba"¹⁶²

La liberación frente a su formación religiosa, esa ruptura con Dios y esa apertura a los otros, se refleja en una progresiva liberación formal. Disminuyen radicalmente en RC las tiradas endecasilábicas, desaparecen las silvas tradicionales y los alejandrinos, y, aunque se mantiene un claro predominio de los sonetos, es evidente la tendencia al incremento de las formas versolibristas, sobre todo a medida que el libro avanza hacia su final. Además, incluso en el tratamiento de los sonetos se observa una moderada intensificación de los recursos rupturistas: encabalgamientos abruptos, hemistiquios de marcada heterometría, acentos antirrítmicos, etc. (veanse las conclusiones de esta etapa).

¹⁶¹ Fragmento del soneto "Déjame"/"Lástima" (RC-7)

"Me haces daño, Señor. Quitá tu mano
de encima. Déjame con mi vacío, ...
Déjame. ¡Si pudiese yo matarte,
como haces tú, como haces tú! Nos coges
con las dos manos, nos ahogas. Matas..."

¹⁶² "Digo vivir" (RC-22).

La estructura de RC es similar a la de AFH, formado por una introducción, un desarrollo y una conclusión, el núcleo central ofrece de nuevo una composición tripartita, aunque no tan simétrica como la del libro anterior. He aquí el esquema de las formas métricas:

A- POEMA INTRODUCTORIO

- 1 soneto

B- DESARROLLO

1er Apartado:

- 8 sonetos / 1 en cuartetos endecasílabos ABAB
- 2 en verso libre

2º Apartado:

- 3 sonetos
- 1 en cuartetos endecasílabos ABAB

3er Apartado:

- 5 en verso libre (el último se regulariza en endecasílabos)

C- FINAL

- 1 soneto

2.3.- ANCIA (1958)

Esta obra se publica fuera de los límites cronológicos de la denominada poesía existencial (Barcelona, 1958), cuando ya en 1955 había visto la luz, PPP, la que se puede considerar la primera muestra de su producción "social" o "histórica". Sin embargo, dadas sus características formales, su temática y la época de composición, resulta más adecuado ubicar A como perteneciente a esta primera etapa creativa.

La unidad de AFH y RC se ve intensificada con la publicación de este libro, cuyo título engloba la primera sílaba de Angel y la última de conciencia (An-cia), reforzando así su carácter antológico, ya que recopila todos los poemas de RC y 32 de las 34 composiciones de AFH¹⁶³. A pesar de ello, esta obra es mucho más que una antología, no sólo reúne 35 poemas nuevos (48 si se computan por separado las 14 parábolas) los cuales serían sin duda suficientes para un poemario independiente¹⁶⁴, sino que además su originalidad radica principalmente en la nueva estructura que ofrece. Blas de Otero reorganiza la ubicación de todos los poemas anteriores componiendo una obra novedosa, aunque cargada de analogías que marcan un pronunciado continuismo poético.

¹⁶³ Las dos composiciones de AFH eliminadas en A son "Desamor" y "Salmo por el hombre de hoy".

¹⁶⁴ Como decíamos, A incluye 48 poemas nuevos que serían suficientes para un libro independiente, sin embargo Blas de Otero opta por publicarlo como reedición, de hecho se titulaba: "Segunda edición de AFH y RC"; ¿cuáles fueron sus motivaciones?. Según apuntaba ya Emilio Alascos Llorach en una reseña de esta obra, probablemente influyó la necesidad de evitar problemas con la censura, que acababa de prohibir la publicación de EC, esperando que al presentarlo como antología pasara desapercibido para los censores; a pesar de todo sufrió cortes y restricciones (por ejemplo en el poema "Plañid así") pero consiguió ver la luz en España.

En la nueva organización el poeta coloca la mayoría de los sonetos al comienzo, queriendo probablemente destacar la evolución desde las formas más clásicas hacia un progresivo versolibrismo; la ordenación por tanto se corresponde en líneas generales con la fecha de composición de los poemas¹⁶⁵. Sabina de la Cruz ha estudiado la estructura de A en "Angel fieramente Humano" y "Redoble de Conciencia" A la luz de "Ancia"¹⁶⁶, y confirma que "la colocación de los poemas en cada uno de los grupos sigue generalmente la fecha de composición y este es un dato material del texto-libro que revela la función expresiva que el poeta da a la 1ª parte: narrar la historia de su vida pasada"¹⁶⁷. Esta investigadora concluye que A se atiene a una estructura basada en presupuestos temáticos (por lo que será de menor interés para nuestro trabajo que la ordenación de los libros anteriores), la primera parte sería la narración de la propia vida pasada del poeta, la segunda agrupa los poemas erótico-amorosos, el tercer apartado es totalmente nuevo y supone la desmitificación irónica de la angustia existencial anterior, mientras que, la última parte introduce las composiciones de tipo histórico, una vez eliminadas las preocupaciones metafísicas personales.

De todas formas, la estructura superficial, como en las obras precedentes, vuelve a estar constituida por introducción, desarrollo y conclusión, solo que en este caso el nucleo central no es tripartito sino que consta de cuatro partes. Veamos la distribución de las formas rítmicas en estos apartados:

¹⁶⁵ Véase la tesis de Sabina de la CRUZ: BO-CEC, Op. cit, p. 121, en la que se hace referencia a Ancia como la "historia de una vida".

¹⁶⁶ En el volumen colectivo "Al amor de Blas de Otero" (ed. de José Angel Ascunce), San Sebastian, Universidad de Deusto, 1986, pp. 125-144.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 137.

ESQUEMA DE LAS FORMAS MÉTRICAS DE A

A- POEMA INTRODUCTORIO

- 1 soneto

B- DESARROLLO

1er Apartado:

- 25 sonetos
- 19 en verso libre o series endecasílabas

2º Apartado:

- 11 Sonetos
- 1 PROSA POÉTICA
- 8 en verso libre y series endecasílabas

3er Apartado:

- 14 "Parábolas y dezires" (verso libre en metro breve)
- 4 en verso libre y 1 en alejandrinos
- 2 sonetos

4º Apartado:

- 16 en verso libre y series endecasílabas

C- FINAL

- 1 soneto
- 1 verso libre en metro breve

Como se puede apreciar, la estructura de A está mucho menos rígidamente organizada desde el punto de vista métrico que la de las obras anteriores (con las recurrencias a los grupos simétricos de seis sonetos en cada uno de los apartados de AFH, etc). Por esta razón en el presente trabajo se ha optado por realizar el análisis rítmico sistemático de todos los poemas según su aparición en AFH y RC, y no en A, a pesar de *constituir la ordenación última del autor y aunque la edición de este último libro es más difundida actualmente que la de los anteriores*¹⁶⁸, y también precisamente por eso, porque considero importante recordar y dejar constancia de la deliberada composición rítmica de sus dos primeras obras que compone una férrea estructura formal de gran trascendencia para nuestro estudio.

Hay una serie de datos en lo tocante a la organización de las formas métricas en A que resultan, a pesar de todo, dignos de mención. En primer lugar el hecho de que la obra se abra y se cierre con sendos sonetos en la introducción y en la conclusión; así como que los dos primeros apartados centrales se inicien con extensas series de clásicos sonetos (25 en el primero y 11 en el segundo) y se concluyan con poemas en verso libre y tiradas endecasilábicas, dando lugar de nuevo a esa progresión hacia el versolibrismo.

Además, en el segundo apartado es llamativo el uso de una forma rítmica completamente innovadora dentro de la producción oteriana conocida hasta entonces, se

¹⁶⁸ Según los trabajos de la Dra. Sabina de la Cruz para la preparación de las obras completas oterianas, los poemas seguirán en esta primera etapa de producción el orden de A, que es el que estableció Otero con posterioridad. Véase concretamente su artículo "Ángel fieramente humano" y "Redoble de conciencia" a la luz de "Ancia", en Al amor de Blas de Otero, Op.cit., pp. 125-146.

trata de la primera aparición de una **prosa poética**¹⁶⁹, cuyo carácter rupturista se utiliza precisamente como eje separador entre los sonetos iniciales y los posteriores poemas en verso libre.

Temáticamente la primera parte (como en AFH) se centra en torno al desarraigo del hombre. desesperado en su enfrentamiento con Dios, mientras que en el segundo apartado se reúnen los poemas en que el poeta busca la salvación humana a través del amor y de la mujer.

La tercera parte está compuesta íntegramente por composiciones nuevas y trata temas que habían surgido anteriormente pero desde un enfoque totalmente diferente. Con tono irónico e incluso humorístico enfrenta una desmitificación de todos los códigos religiosos¹⁷⁰. Precisamente para este apartado innovador introduce Otero una nueva forma métrica, que va a ser muy similar a la que predominará en los libros PPP o EC, es decir los de su siguiente etapa de poesía social. Se trata de catorce poemas versolibristas en **metro brevísimo**, como aforismos o "haikais" japoneses, que se agrupan bajo el nombre de "Parábolas y dezires".

Por último, el cuarto apartado de A, compuesto únicamente por poemas en verso libre y por series endecasílabas, sin ningún soneto, corrobora la trayectoria oteriana hacia el versolibrismo y agrupa todas las composiciones que presentan una profunda

¹⁶⁹ Forma que llegará a alcanzar tal importancia en la escritura oteriana que en 1970 compondrá un libro completo de prosas poéticas: HFyV.

¹⁷⁰ Ironiza sobre los principios religiosos, habiendo superado ya la desesperación trata estos temas con humor escéptico; recordemos un par de ejemplos:

"Detrás de la nada, ¿no hay nadie?
...Quién pudiese levantarle el ala a un ángel"

"dos meses no son mucho ni dan nada
pero menos da yos y está en el cielo"

Respecto a este segundo ejemplo, hay que explicar que "yos" ha sustituido a la palabra "Dios" por autocensura del propio poeta.

preocupación histórica, como la que va a ser dominante en la siguiente etapa. Por último, el poema que concluye el libro. "Conmigo va", dirigido a la "inmensa mayoría", rítmicamente entronca de nuevo con esa forma versolibrista en metro breve que triunfará definitivamente en PPP.

**3.- ESQUEMA GENERAL DE LAS FORMAS MÉTRICAS DE LA
1ª ETAPA: "POESIA EXISTENCIAL"**

Angel fieramente humano: (34 poemas)

- 18 sonetos (53%)
- 6 en verso libre paralelístico (17%)
- 7 de endecasílabos (3 con heterometrías) (21%)
- 1 en cuartetos alejandrinos (3%)
- 2 silvas tradicionales (6%)

Redoble de conciencia: (22 poemas)

- 13 sonetos (59%)
- 7 en verso libre (32%)
- 2 cuartetos endecasilábicos (9%)

Ancia: (35 poemas nuevos; contando las 14 "Parábolas y dezires" como una sola entidad poemática)

- 17 en verso libre (49%)
- 10 sonetos - 1 soneto modificado (32%)
- 5 en endecasílabos (13%)
- 1 en alejandrinos (3%)
- 1 prosa poética (3%)

4.- ANÁLISIS RÍTMICO VERSO A VERSO:

Hasta hace algunos años la mayor parte de los estudios existentes sobre Otero se centraban fundamentalmente en su concepción poetológica en abstracto y aquellos que trataban el plano formal de su poesía, lo hacían sólo parcialmente o desde una perspectiva generalizadora. Aunque existen, desde luego, algunas excepciones importantes¹⁷¹, sigue siendo necesario cubrir esta laguna crítica llevando a cabo un análisis totalizador y pormenorizado del ritmo y todos sus recursos coadyuvantes en su poesía verso a verso. Además, en el caso de Blas de Otero ese tipo de estudio es incluso más necesario que en otros poetas, puesto que concedió una importancia primordial a la elaboración formal. Escribía como cuidadoso artesano, atendiendo a todos los aspectos rítmicos, con lentitud y corrección exquisita, por lo que debe sin duda desterrarse la falsa idea predeterminada de un posible empobrecimiento de los recursos rítmico-formales en el "lenguaje social" de la posguerra.

¹⁷¹ Existen evidentemente numerosas excepciones, así por ejemplo, ya en los años cincuenta el trabajo monográfico de Alarcos Llorach (Op.cit) apuntaba genialmente las características básicas del estilo oteriano, hitos recurrentes en su poesía, como los paralelismos, el variado uso de los encabalgamientos y la novedosa ruptura de frases hechas con fines expresivos. Actualmente, aparte de esa monografía inicial, contamos con algunos artículos y Tesis Doctorales de indiscutible interés, como los de los autores siguientes:

- Lucía MONTEJO GURRUCHAGA: Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero. Madrid, Ed. de la Univ. Complutense, 1988. Obra que dedica uno de sus capítulos al estudio de la métrica oteriana.

- Erminia MACOLA CINGANO: "Segni in gabbia (Blas de Otero, Todos mis sonetos)" en Strumenti Critici, nº 39-40, Turín, octubre de 1979, pp. 363-384.

- Gianni SPALLONE: "Para un inventario rítmico de los sonetos de Blas de Otero", en Al amor de Blas de Otero, Op.cit, pp. 205-216.

Se va a afrontar a continuación este arduo pero inexcusable análisis rítmico de los poemas oterianos, basándonos, como se apuntaba en la introducción, en los cuatro aspectos fundamentales de los ritmos versales (intensidad, cantidad, entonación y timbre, referido este último básicamente a la rima), pero sin relegar en ningún momento la funcionalidad semántica y expresiva de cada uno de los procedimientos formales.

En las páginas siguientes se comentará una selección de los poemas de AFH más representativos de cada una de las modalidades rítmicas establecidas; mientras que el análisis de la totalidad de las composiciones se puede consultar en uno de los apéndices. Así, los poemas escogidos para el presente capítulo han sido los siguientes: "Lo eterno" y "Entonces y además", en representación de las **Series endecasilábicas**, "Desamor" y "Puertas cerradas", ejemplos de **Silvas tradicionales**, "*Mademoiselle* Isabel", "Ciegamente", "Luego" y "Salmo por el hombre de hoy" como significativa muestra de los **sonetos** predominantes en este libro, y, por último, el **poema versolibrista**, "En un charco"¹⁷².

¹⁷² Aunque para el estudio de las composiciones en verso libre de esta época remitimos al apartado titulado "El versolibrismo en la primera etapa de la poesía oteriana".

4.1.- ÁNGEL FIERAMENTE HUMANO

4.1.1.- SERIES ENDECASILÁBICAS CON O SIN HETEROMETRÍAS

El endecasílabo es indudablemente el metro que predomina a lo largo de toda la producción oteriana¹⁷³. Más adelante se tendrá ocasión de comprobar que la tendencia oteriana hacia este tipo de medidas resurge no sólo en los poemas de base tradicional, como pueden ser los sonetos y estas series endecasilábicas, sino también en muchas de las modalidades más versolibristas así como en el libro HFyV compuesto íntegramente en prosas poéticas.

Veamos por lo tanto alguno de los ejemplos de series endecasílabas en AFH: "Lo eterno" (que no presenta rima ninguna) y "Entonces y además" (estructurado en cuartetos con rima asonante).

¹⁷³ Pueden consultarse al respecto las estadísticas que se han llevado a cabo en las conclusiones al presente capítulo.

"LO ETERNO"(AFH-1)¹⁷⁴/ "LA TIERRA" (A-27)¹⁷⁵:

(SERIE ENDECASÍLABA CON HETEROMETRÍAS Y SIN RIMA)

Se inicia el libro AFH con una serie endecasilábica de carácter ligeramente versolibrista, por sus escasas heterometrías, y de una riqueza musical que aprovechamos para un extenso análisis de los recursos rítmicos oterianos.

En cuanto al ritmo de cantidad, el poema **tiende a la isometría**, dominando casi exclusivamente los endecasílabos. Intercala, sin embargo, un verso heptasílabo, uno tetrasílabo, uno dodecasílabo y un decasílabo¹⁷⁶ que, si en el conjunto de los 21 versos no llegan a romper la regularidad, sí bastan para no poder clasificar sencillamente el poema dentro de las formas tradicionales.

El **endecasílabo** domina, como decíamos, no sólo en este poema sino en todo el libro; en esta ocasión la amalgama con un heptasílabo y otros metros lleva a relacionarlo, a pesar de su clara tendencia isométrica, con uno de los tipos estudiados por Isabel

¹⁷⁴ Sobre este poema son interesantes los estudios realizados por:

- GARRIDO GONZÁLEZ, Rosa María: "A propósito de un poema de Blas de Otero" en la revista Si la pildora bien supiera no la doraran por defuera, año Ii, nº 7, Julio-Septiembre de 1969, p. 1.

- KING, Edmund L.: "Blas de Otero: The Past and the Present of the Eternal", en Spanish Writers of 1936, Londres, Támesis Book, 1973, pp. 125-133.

¹⁷⁵ El título de este poema fue posteriormente modificado, en Ancia el poeta lo cambia por "La tierra" para evitar cualquier connotación religiosa del término "eterno". Como esta fue la versión última elegida por Otero será la que se adopte para sus obras completas (Véase la tesis doctoral de Sabina de la CRUZ: BO.CEC, Op.cit, en la que se explica que para las composiciones que cambian de título se selecciona el de A).

¹⁷⁶ Respecto a estos dos últimos versos se matizará más adelante que pueden ser interpretados como endecasílabos.

Paraíso dentro del verso libre contemporáneo: "la silva libre"¹⁷⁷. Esta modalidad versolibrista es una de las más extendidas desde el modernismo; tanto la poesía de la generación del 27 como de las generaciones de posguerra a las que pertenece Otero se inclinan decididamente por la utilización de silvas libres, en su forma impar y sin rima. El poema "Lo eterno" responde a ese contexto literario en el que abunda esta forma híbrida por su mezcla de versos pares e impares sin la presencia de rima¹⁷⁸.

No se trata, sin embargo, de un poema de voluntad versolibrista, sino que tiende claramente a la regularidad. Otero no se encierra o encajona en un esquema tradicional, sino que deja lugar a ciertas libertades expresivas.

Las escasas irregularidades rítmicas cumplen precisamente una función musical significativa en este poema. En los versos cuarto y quinto, por ejemplo, la ruptura del tetrasílabo en lugar de interrumpir la marcha rítmica del conjunto, crea los dos versos más marcadamente musicales de todo el poema.

Esta fractura tetrasilábica armoniza expresivamente la forma poética con el sentido

¹⁷⁷ Veamos su definición de la "Silva libre":

"La forma versolibrista más proteiforme, flexible y subjetiva dentro de la modalidades fónicas... No en balde su modelo tradicional es la silva, libérrima forma italiana que se aclimata en España en el siglo XVII y pasa a ser más tarde, en manos de los modernistas, saca sin fondo de innovaciones. Dada su importancia, la hemos estudiado en los capítulos del libro como modalidad versolibrista, pero realmente es una subclase: una forma de verso libre de base tradicional... creemos poder documentar la aparición de la silva libre: en 1984 en poemas de Ricardo Jaimes Freyre (modernista), ya surge la silva en dos subtipos: par e impar, ambos con rima y normalmente no estrófica, pero a veces adopta la forma de 4 versos... es asimilada por su amigo y maestro Ruben Darío y este mago del ritmo abre para la silva libre un ancho abanico de posibilidades: silva par y silva híbrida, con rima consonante o asonante de libre distribución, arromanzada o incluso sin rima... Amado Nervo y Juan Ramón Jiménez cierran el abanico de la silva sobre su tipo más armonioso: el impar, y le quitan definitivamente la rima." PARAÍSO DE LEAL, Isabel: El verso libre hispánico, orígenes y corrientes, Madrid, Gredos, 1985, p.395.

¹⁷⁸ En el estudio de Isabel Paraíso de Leal: El verso libre hispánico (Op.cit., pp. 200 y siguientes), se puede comprobar que el promotor de este tipo de silva libre sin rima en España fue precisamente el maestro de Otero: Juan Ramón Jiménez.

de los versos ("Rompe el mar"), imita rítmicamente el romper de las olas (no sólo mediante la brevedad inesperada del verso sino también por medio de la arrolladora rima aguda) alcanzando una maravillosa fusión de fondo y forma.

En este fragmento tan sonoro descubrimos, por otra parte, un nuevo tipo de ritmo fónico, el **ritmo de cláusulas acentuales ternarias**¹⁷⁹, aunque, se debe matizar, que la extensión de cuatro versos no es suficiente para confirmar otra modalidad rítmica:

"Rompe el mar

ó o ó (o)

en el mar, como un himen inmenso,

o o ó o o ó o o ó (o)

mecen los árboles...

ó o o ó o o

las estrellas crepitan,..."

o o ó o o ó o

Estos versos se organizan en base a un ritmo de intensidad con acentos regulares

¹⁷⁹ También estudiado por I. PARAÍSO DE LEAL en la obra citada, veamos su definición: "Es la primera de las formas versolibristas del modernismo...Fue la forma versolibrista más utilizada por los modernistas, la más generalizada y difundida. Quizá por ello ha sido también la que antes ha desaparecido: En la poesía de postguerra española aún existe, y poetas como Gabriel Celaya, Carmen Conde y José Hierro la cultivan todavía, este último muy extensamente en su libro *Alegría*(1947), pero el grupo poético del 27 no recurre a ella, y el del 50 parece considerarla antigualla... Consiste en la reiteración indefinida de un grupo rítmico acentual, con acompañamiento de la rima...Las variantes más frecuentes son la tetrasílaba y la trisílaba; más rara es la bisílaba" (Op.cit, p. 392 y sgtes). Este ritmo de cláusulas muy poco frecuente en la poesía oteriana, es uno de los más llamativos entre los poetas modernistas; Ruben Darío por ejemplo, alcanza una cima poética manteniendo las cláusulas ternarias durante todo un poema en su grandiosa "Marcha triunfal".

cada tres sílabas, que conforman cláusulas ternarias¹⁸⁰; la marcada musicalidad de estas estrofas las aproxima oralmente a una tonadilla cantabile popular.

Isabel Paraíso (como se puede apreciar en la nota anterior) no mencionaba a Blas de Otero entre los cultivadores de este ritmo de cláusulas, hemos visto, sin embargo, que lo utiliza esporádicamente, enriqueciendo así su complejo mundo rítmico.

Otra de las características básicas del ritmo de cantidad oteriano que se reflejan en este poema es el peculiar tratamiento de los "hemistiquios" versales. La mayor parte de los endecasílabos se dividen en **hemistiquios regularmente repetidos**, es decir, que presentan un número simétrico de sílabas según dos modalidades: 11(4+7) o 11(6+5). Esta partición contribuye al efecto musical paralelístico de su poesía al crear subunidades que resuenan reiteradamente a lo largo de sus composiciones.

Este carácter fragmentario de los versos favorece asimismo el clima desequilibrado y "agresivo" del tono poético oteriano en esta obra, relacionando una vez más los recursos rítmicos con el contenido del poema que trata la desesperación del hombre ante su destino. El carácter violento de su poesía ha sido subrayado por la mayoría de los comentaristas de Otero; Geoffrey R. Barrow, por ejemplo, lo menciona de una manera tajante:

"Some readers are upset by Otero's tone, which is gregarious, coercive, and not conciliatory in the least...to speak in this way - defiantly, angrily, slinging words as in a battle"¹⁸¹

¹⁸⁰ NAVARRO TOMÁS también menciona este tipo de ritmo: "Entre los versos amétricos se da el nombre de *acentuales* a los que consisten en un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico" (*Métrica española, Op.cit., p. 39*).

¹⁸¹ Geoffrey R. BARROW: *The Satiric Vision of Blas de Otero*, Op.cit., p. 93.

Los hemistiquios adquieren tal trascendencia en la poesía oteriana que, ocasionalmente, pueden incluso **influir en el cómputo silábico**. En algunos endecasílabos se descubre cierta tendencia a respetar las leyes de adición o sustracción de sílabas no sólo en posición final sino también ante la pausa medial del verso. Blas de Otero traslada, aunque sea sólo de manera excepcional, el procedimiento utilizado en los alejandrinos por la disociación entre sus hemistiquios que produce la cesura (nos referimos a los versos que aparentemente constan de trece sílabas, pero cuya terminación aguda en el primer hemistiquio les convierte en alejandrinos, que son, sobre todo, frecuentes a partir del Modernismo aunque ya habían aparecido esporádicamente en la poesía española a imitación del alejandrino francés¹⁸²).

En los poemas de Otero surge la posibilidad de llevar a cabo este especial recuento silábico también en versos endecasílabos divididos en dos partes arbitrarias. En la composición que se está analizando se incluyen dos versos contiguos que aparentemente son heterométricos: un decasílabo y un dodecasílabo:

"en el mar,/ como un himen inmenso" 10 / 11

"mecen los árboles / el silencio verde" 12 / 11

En el verso decasílabo, su marcada musicalidad lleva al lector a recitar la primera parte destacada con una fuerte pausa: "en el mar/". Este primer hemistiquio adquiere

¹⁸² Navarro Tomás señala este tipo de metro que denomina "Alejandrino a la francesa": "Al verso de la fábula La campana y el esquilón Iriarte lo definió como "verso de doce o trece sílabas a la francesa". La sílaba sexta coincide en unos casos con terminación de vocablo agudo, "En una catedral una campana había"...Desde el punto de vista literal los versos constan en efecto de doce o trece sílabas, pero en realidad no se trata de un metro simple...El tiempo marcado de la sílaba sexta es el principio del período intermedio en que se opera la transición entre los dos hemistiquios...Su igualdad rítmica con el alejandrino es indudable, aun cuando acatando la intención del poeta se admita que gramaticalmente es tridecasílabo" (Véase la Métrica española de NAVARRO TOMÁS, Op.cit., p. 324).

En las conclusiones del capítulo III del presente estudio, se profundizará en este tema, aportando más ejemplos de alejandrinos con terminación aguda en el hemistiquio a los que se les añade una sílaba, procedimiento muy similar al que introduce Otero en algunos de sus endecasílabos.

cierto carácter de verso independiente al reiterar el final del verso anterior, con lo que la rima interna entre las dos repeticiones de la palabra "mar" confiere mayor fuerza a la pausa medial de este "decasílabo". Esa independencia disociativa de los dos hemistiquios, empuja al lector a detenerse tras la pausa y a añadir por tanto una sílaba por ser aguda la palabra final, convirtiéndose así el verso en un endecasílabo.

El mismo tipo de peculiaridad métrica se produce en el segundo ejemplo aducido, que, si en una primera lectura parece dodecasílabo, al descontar una sílaba por la terminación esdrújula del hemistiquio inicial ("mecen los árboles /...) resulta endecasílabo como el resto:

Estas características singulares del cómputo silábico oteriano sugieren que el poeta escribía dejándose guiar por su oído musical más que por las exigencias métricas y que, evidentemente la trascendencia concedida a los hemistiquios como entidades independientes, le conducía a conceptuarlos a veces como unidades completas y susceptibles, por tanto, de modificación según las normas que afectan a los finales versales.

Gracias a una variante textual que vamos a explicar a continuación, disponemos afortunadamente de una prueba muy significativa de que Otero realizaba estas filigranas rítmicas de manera instintiva. Se trata de la modificación que se produjo precisamente en uno de los endecasílabos más conocidos del poeta, el que concluye el soneto "Hombre" (AFH-13):

"¡Ángel con grandes alas de cadenas!" 11

Carlos Bousoño, en una reciente conversación¹⁸³, me informó de que la versión oteriana primigenia era diferente, y fue el propio Bousoño, en la casa de Otero de Bilbao, el que le sugirió que corrigiese el verso aún inédito cuando el poeta le leyó este soneto con la siguiente terminación:

"¡Ángeles con grandes alas de cadenas!"¹⁸⁴ 12

Bousoño hizo notar al autor que ese verso no era endecasílabo sino **dodecasílabo**, lo que evidentemente no era adecuado en un soneto (hay que tener en cuenta que en esta temprana fecha todavía no había comenzado la revolución sonetil), y le propuso sustituir "ángeles" por "ángel", modificación que el joven Blas de Otero aceptó, no llegando a publicar la versión inicial. El propio Bousoño comenta, sin embargo, que era lógico que Otero hubiera escrito ese verso más extenso, ya que el poeta lo leía en voz alta haciendo una pausa muy marcada después de pronunciar "ángeles" lo que musicalmente le llevaba a descontar una sílaba del conjunto.

Este ejemplo constituye un interesante indicio de transmisión oral, constatado por Bousoño, de la trascendencia concedida por Blas de Otero a las pausas internas del verso y por tanto a los hemistiquios que ocasionalmente adquieren carácter cuasi-versal. Consideramos asimismo que, entre un endecasílabo normal y un verso decasílabo con terminación aguda en el hemistiquio, no existe una diferencia rítmica real pues, si bien el número literal de sílabas es distinto, el efecto sonoro final es el mismo. Navarro Tomás

¹⁸³ Conversación de la autora con Carlos Bousoño en la Universidad Complutense el 17-3-1995.

¹⁸⁴ Personalmente, y aunque ambas versiones son desde luego magníficas, me parecía todavía más lograda la original por completar la secuencia aliterativa de las sibilantes trabadas ("Ángeles con grandes alas de cadenas"). Sin embargo, este verso, como oportunamente advirtió Bousoño, sobrepasaba los límites silábicos del endecasílabo. Nos disponemos a mostrar que Blas de Otero realizó este tipo de "heterometrías" en más de un caso, aunque tal vez este ejemplo era demasiado rupturista para introducirlo, en fecha tan temprana, en un soneto.

parece avalar nuestra opinión al sugerir una idea muy semejante respecto al tratamiento perejo de los alejandrinos:

"La circunstancia de evitar en el primer hemistiquio la terminación llana...no afecta al ritmo del verso...La imitación española del alejandrino francés representa una realización métrica sin propia individualidad rítmica."¹⁸⁵

Tras esta necesaria digresión sobre las peculiaridades en el cómputo silábico oteriano en las que se profundizará en las conclusiones a este capítulo, retomamos el poema "La tierra" fijándonos ahora en el **ritmo de intensidad o acentual**. Aparte de lo ya mencionado sobre las cláusulas ternarias en los versos quinto y sexto, prácticamente la totalidad de los versos responden a los esquemas rítmicos melódico y heróico, que son los más frecuentes en la poesía castellana. Lo cual muestra de nuevo la intensa preocupación oteriana por la regularidad y sonoridad de los ritmos fónicos, además de la reincidencia casi constante del acento en sexta sílaba, que continuará a través de casi toda su obra, como veremos más patentemente en el segundo poema.

A pesar esta tendencia hacia la acentuación regular, se destaca esporádicamente la importancia de algún verso especial mediante un esquema rítmico diferente. El primer verso de la última estrofa, por ejemplo: "...El mar-la mar-, como un himen inmenso,", pertenece a la modalidad **dactílica** (escasa en poesía castellana), importada de la poesía italiana con su extraño acento en séptima sílaba que rompe la continuidad de los acentos

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 423.

en sexta. Resulta evidente la intencionalidad expresiva en el hecho de distinguir rítmicamente precisamente este verso, que se transforma en una especie de estribillo al reiterarse y contar con una de las imágenes más logradas del poema.

Algunas otras palabras- clave aparecerán también subrayadas mediante recursos especiales del ritmo acentual, como el **acento antirrítmico**¹⁸⁶ en la séptima sílaba del verso 14: ("Le da miedo mirar. Cierra los ojos"). Estos dos acentos inmediatos en 6ª y 7ª sílaba interrumpen la marcha rítmica fluída del endecasílabo y se convierten en una imagen musical que transparenta el sentido de la palabra clave "cierra", destacando el significado transferido de manera pictórica (el bloqueo producido por la contigüidad acentual refleja el acto de cerrar los ojos por miedo).

Vemos que el manejo oteriano de los cuatro ritmos fónicos conduce a elaborados efectos expresivos, pero, además, los recursos utilizados van más allá, pues juegan un papel primordial en la musicalidad de sus composiciones los elementos fónico-acústicos reiterados, es decir, las **aliteraciones, onomatopeyas y todo tipo de paranomasias**. En esta composición, ya desde los primeros versos, aparece la aliteración de las asperas alveolares, /g/ y /j/, y de las vibrantes múltiples, que en conjunto contribuyen a la sensación de ruptura y desarraigo del mundo que rodea al poeta:

"Un mundo como un árbol desgajado.

Una generación desarraigada...

apuntalar las ruinas."

¹⁸⁶ En las conclusiones del presente capítulo se dedicará un apartado especial al estudio detenido de los "acentos antiestróficos" que cobran una trascendencia muy especial en la poesía oteriana.

Otro ejemplo de este tipo de recursos lo ofrecen los versos quinto y sexto "Rompe el mar en el mar / como un himen inmenso" donde es plausible la aliteración de bilabiales y nasales, junto a la rima interna del reiterado "mar". Rima que se repetirá como un eco unos versos más tarde:

"Es que quiere quedar...

Le da miedo mirar...

...El mar -la mar-..."

Todo este conjunto de procedimientos coadyuvantes del carácter rítmico subrayan la originalidad oteriana, pues, precisamente en un poema sin rima externa, incluye, por ejemplo, estas esporádicas resonancias internas.

"LO ETERNO"

"UN MUNDO como un árbol desgajado.	HEROICO
o ó o o o ó o o o ó o	11 2 ^a ,6 ^a
Una generación desarraigada.	MELÓDICO
o o ò o o ó o o o ó o	11 6 ^a
Unos hombres sin más destino que	MELÓDICO
o o ó o o ó o ó o ó(o)	11(10+1) 3 ^a ,6 ^a ,8 ^a
apuntalar las ruinas.	TROCAICO
o ò o ó o ó o	7 2 ^o ,4 ^a ,6 ^a

Rompe el mar

o o ó (o)	4 3 ^a
en el mar, como un himen inmenso	MELÓDICO
o o ó(o)o o ó o o ó o	10/11(4+7) 3 ^a ,6 ^a
mecen los árboles el silencio verde,	
ó o o ó o o o o ó o ó o	12-1 1 ^a ,4 ^a ,9 ^a
las estrellas crepitan, yo las oigo.	MELÓDICO
o o ó o o ó o o o ó o	11 (7+4) 3 ^a ,6 ^a
Sólo el hombre está solo. Es que se sabe	MELÓDICO
ó o ó o <u>ó ó o o o</u> ó o	11 (7+4) 1 ^a , 5 ^o ,6 ^a
vivo y mortal. Es que se siente huir	SÁFICO
ó o o ó o o o ó o ó (o)	11 (4+7) 1 ^a ,4 ^a ,8 ^a
-ese río del tiempo hacia la muerte-	MELÓDICO
ò o ó o o ó o o o ó o	11 1 ^a ,3 ^a ,6 ^a
Es que quiere quedar. Seguir siguiendo,	MELÓDICO
o o ó o o ó o ó o ó o	11 (6+5) 3 ^a ,6 ^a ,8 ^a
subir, a contra muerte, hasta lo eterno.	HEROICO
o ó o o o ó o o o ó o	11 2 ^a ,6 ^a
Le da miedo mirar. Cierra los ojos	DACTÍLICO
o o ó o o <u>ó ó o o</u> ó o	11 (6+5) 3 ^a ,6 ^a ,7 ^a
para dormir el sueño de los vivos.	HEROICO
o o o ó o ó o o o ó o	11 4 ^a ,6 ^a

Pero la muerte, desde dentro, vé	HEROICO
o o o ó o o o ó o ó (o)	11 (5+4+2) 4 ^a ,8 ^a
Pero la muerte, desde dentro, vela.	HEROICO
ò ó o ó o o o ó o ó o	11 (5+4+2) 4 ^a ,8 ^a
Pero la muerte, desde dentro, mata	HEROICO
o o o ó o o o ó o ó o	11 (5+4+2) 4 ^a ,8 ^a
...El mar -la mar-, como un himen inmenso,	DACTÍLICO
o ó o ó o o ó o o ó o	11 (4+7) 2 ^a ,4 ^a ,7 ^a
Los árboles moviendo el verde aire,	HEROICO
o ó o o o ó o o o ó o	11 2 ^a ,6 ^a
la nieve en llamas de la luz en vilo...	HEROICO
o ó o ó o o o ó o ó o	11 2 ^a ,4 ^a ,8 ^a

"ENTONCES Y ADEMÁS"(AFH-10)/ (A-30): (CUARTETOS ENDECASÍLABOS
CON RIMA ASONANTE)

Este desolado poema ha atraído la atención de un amplio sector de la crítica¹⁸⁷ interesó ya, por ejemplo, a uno de los primeros estudiosos de Otero. Alarcos Llorach, que le dedica unas sugerentes páginas:

"Tenemos aquí un poema en cadena sin fin, de los que se muerden la cola....Todas estas frases, más o menos complejas, quedan entonadas como rama tensiva, como prótasis de una proposición, cuya rama distensiva o apódosis no acaba de aparecer ni aparece nunca, quedándose en mera potencia apuntada sólo por los dos entonces..."¹⁸⁸

Es éste uno de los poemas más desesperados del libro, precisamente porque presenta una serie de circunstancias desoladoras para el hombre y nunca llega a esbozar una solución, una esperanza, que, aunque queda apuntada en esos "entonces", no se desarrolla, sino que queda en el vacío, en esos puntos suspensivos finales abiertos a todas las desgracias humanas.

"Entonces y además" se atiene a la métrica clásica, mantiene la medida endecasilábica, la rima asonante en los versos impares y una distribución estrófica en

¹⁸⁷ Dámaso ALONSO lo define como "la caída onírica en el vacío...el desolado vacío...la oscuridad creciente, invasora...la entrada en la región donde no hay "nadie, nadie"..." (Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1963, pp. 14-15). Pero una de las estudiosas que mayor atención lo dedica es Evelyn MARTÍN HERNÁNDEZ, quien en su detenido estudio sobre la temporalidad en la obra oteriana, trata, por supuesto, este interesante poema. (Structures et significations de l'espace et du temps dans l'œuvre poétique de Blas de Otero, Tesis presentada en la Univl Clermont-Ferrand, dirigida por Ch. Marcilly, 1978, p. 64). Considera que en esta composición: "l'homme est littéralement englué dans le malheur, paralysé par lui, par une matière que se solidifie".

¹⁸⁸ ALARCOS LLORACH, E.: La poesía de..., Op.cit., p.131.

cuartetos, pero su base rítmica fundamental es el **ritmo de pensamiento** con continuos paralelismos y repeticiones.

De las siete estrofas, cinco se inician anafóricamente con la temporal "Cuando...", y las dos restantes, que comienzan por "Entonces...", en seguida se retoman las temporales predominantes:

"Entonces, y también cuando se toca..."

"Entonces, y además cuando da miedo..."

Esta serie principal de **isotopías** da entrada a otros conjuntos de "palabras-clave" reiteradas en el poema:

"el llanto" (estrofas 1ª, 2ª y última)

"morir" (estrofa 3ª)

"la soledad" (estrofa 6ª; "sólo" reiterado 4 veces)etc.

Dentro de estas series iterativas generales se producen numerosos paralelismos y bimetraciones en cada verso:

"...el llanto, tendido como un llanto"

"sabe a ceniza, a bajamar, a broza"

"...de sombra y de silencio"

"...estar solo es estar solo"

"...sorprenderse/...ajenarse: ahogarse"

En la estrofa tercera se obtiene un momento álgido del ritmo paralelístico cuando dos repeticiones ternarias crean el efecto de un obsesionante eco en la mente del poeta:

"...nadie/ nadie, nadie..."

"...nunca/ nunca. nunca..."

Reiteraciones desoladoras cuyos efectos se perpetúan mediante el recurso al **encabalgamiento**, que contribuye a mantener flotando en el ambiente esa sensación desoladora.

Este clima obsesivo se ve además favorecido fónicamente por una serie de **aliteraciones** de todo tipo:

"y el viento, vengador, viene y va"

"...a ceniza ,a bajamar, a broza,

y el abrazo final es esa franja

sucia que deja, en bajamar, la ola."

Dentro de los fenómenos fónicos relacionados con la aliteración son especialmente llamativos los "**parómenon**"¹⁸⁹, en los que varias palabras comienzan por una misma letra. Esta figura retórica se produce, por ejemplo, en una de las bimetraciones que se han mencionado y en el fragmento siguiente, siendo en ambos casos una reiteración de sibilantes que recuerda onomatopéyicamente el concepto de "silencio" y de "soledad":

"de şombra y de şilencio"

" ...y eştar şolo eş eştar şolo,

nada más que eştar şolo, şorprenderse

de şer hombre, aşenarse: ahogarse şolo."

¹⁸⁹ Según la terminología desarrollada por José Antonio Mayoral en su obra: Figuras retóricas, Madrid, Síntesis, 1994, p. 62.

El ritmo de cantidad contribuye a subrayar la sensación reiterativa que crean los paralelismos. La composición es claramente isométrica, compuesta en su totalidad por endecasílabos, pero, además, el metro de los **hemistiquios** da lugar a series simétricas incluso más regulares que las de otros poemas de AFH. Prácticamente todos los endecasílabos del poema se dividen en un hemistiquio heptasílabo y otro tetrasílabo, según el esquema: 11(7+4) o 11(4+7), predominando esta última modalidad.

Solamente tres versos presentan una partición completamente heterogénea a las que se acaban de explicar, y esos casos, una vez más, contribuyen a resaltar endecasílabos muy especiales del poema. Son precisamente los que presentan la esperada e inacabada rama distensiva o apódosis, es decir, la resolución a las continuadas propuestas temporales:

"Entonces, / y también cuando se toca"

"Entonces, / y además cuando da miedo"

Estos dos versos excepcionales se destacan mediante una partición en hemistiquios diferente a la del resto del poema: 11(3+8). El primer hemistiquio más breve es el portador de ese tan esperado "entonces" y la concisión métrica se corresponde con la necesidad de contundencia de esa respuesta que a pesar de todo quedará incompleta. Sabina de la Cruz elucubra sobre esa consecutiva que parece comenzar con "entonces" pero que queda como un balbuceo, una muletilla, señal lexicalizada de una continuidad lógica que no llega a expresarse; esta investigadora considera que la composición sí que expresa implícitamente un final: "¿Qué hacer cuando no hay respuestas en la vida ni una esperanza en la muerte?...Pero el poema sí responde...tiene que haber salidad y una única salidad. Es el nivel grafemático el que la muestra a través de los puntos suspensivos: es

la huida. Pero, huir "¿a dónde? / a donde el aire no apestase a muerto"¹⁹⁰.

Esos mismos endecasílabos que introducen la consecutiva "entonces" se caracterizan además métricamente por ser portadores de sendos **acentos antirrítmicos** en las sílabas sexta y séptima, lo que, evidentemente contribuye una vez más a destacarlos respecto a los demás:

"...y también cuando..."

"...y además cuando..."

Aparte de estos, hay otros dos versos también relevados mediante la acentuación antirrítmica, o, mejor dicho en este caso, "**antiestrónica**", ya que la colisión acentual se produce en las sílabas 9ª y 10ª, o sea precisamente en el axis versal o acento obligatorio:

"nadie, nadie; caer, no llegar nunca,"

"y el viento, vengador, viene y va, estira"

Se trata una vez más de endecasílabos muy significativos conceptualmente, en los que se produce un conglomerado de distintos procedimientos rítmicos (como el encabalgamiento enumerativo que ya se ha comentado) tendentes a corroborar la violencia de las palabras mediante un ritmo arrollador e irresistible.

En definitiva, el amplio y polifacético conjunto de recursos formales, que se podrían seguir desgranando, convierte a este poema en una lograda imagen que perturba al lector con su clima obstinado de tenacidad y de misterio, con una tensión permanente que lo convierte en una forma abierta, circular e inconclusa.

¹⁹⁰ CRUZ, Sabina de la: BO.CEC, p. 601.

"ENTONCES Y ADEMÁS"

Cuando el llanto, partido en dos mitades,

o o ó o o ó o o o ó o 11(4+7) () 3ª,6ª MELÓDICO

cuelga, sombríamente, de las manos,

ó o o ó o ò o o o ó o 11(7+4) A 1ª,4ª SÁFICO

y el viento, vengador, viene y va, estira

o ó o o o ó o o ó ó o 11(3+3+3+3) 2ª,6ª,7ª,9ª ANTIRRÍTMICO

del corazón, ensancha el desamparo.

o o o ó o ó o o o ó o 11(4+7) A 4ª,6ª HEROICO

Cuando el llanto, tendido como un llanto

o o ó o o ó o o o ó o 11(4+7) () 3ª,6ª MELÓDICO

silencioso, se arrastra por las calles

o o ó o o ó o o o ó o 11(4+7) B 3ª,6ª MELÓDICO

solitarias, se enreda entre los pies,

o o ó o o ó o o o ó o 11(4+7) () 3ª,6ª MELÓDICO

y luego suavemente se deshace.

o ó o o o ó o o o ó o 11(7+4) B 2ª,6ª HEROICO

Cuando morir es ir donde no hay nadie,

o o o ó o ó o o o ó o 11(4+7) () 4ª,6ª HEROICO

nadie, nadie; caer, no llegar nunca,

ó o ó o o ó o o ó ó o 11(4+7) C 1ª,3ª,6ª,9ª ANTIRRÍTMICO

nunca, nunca, morirse y no poder

ó o ó o o ó o o o ó(o) 11(4+7) () 1ª,3ª,6ª MELÓDICO

hablar, gritar, hacer la gran pregunta.

o ó o ó o ó o ó o 11(4+7) C 2ª,4ª,6ª,8ª SÁFICO

Cuando besar una mujer desnuda

o o o ó o o o ó o ó o 11(4+7) () 4ª,8ª SÁFICO

sabe a ceniza, a bajamar, a broza,

ó o o ó o o o ó o ó o 11(5+7) D 4ª,8ª SÁFICO

y el abrazo final es esa franja

o o ó o o ó o o o ó o 11(7+5) () 3ª,6ª MELÓDICO

sucia que deja, en bajamar, la ola.

o o o ó o o o ó o ó o 11(5+7) D 4ª,8ª SÁFICO

Entonces, y también cuando se toca

o ó o o o ó ó o o ó o 11(3+8) () 2ª,6ª,7ª ANTIRRÍTMICO

con las dos manos el vacío, el hueco,

o o o ó o o o ó o ó o 11(5+7) E 4ª,8ª SÁFICO

y no hay donde apoyarse, no hay columnas

o ò o o o ó o ò o ó o 11(7+4) () 2ª,6ª HEROICO

que no sean de sombra y de silencio.

o o ó o o ó o o o ó o 11 E 3ª,6ª MELÓDICO

Entonces, y además cuando da miedo

o ó o o o ó ó o o ó o 11(3+8) () 2^a,6^a,7^a ANTIRRÍTMICO

ser hombre. y estar solo es estar solo,

o ó o o o ó o o o ó o 11(3+8) F 2^a,6^a HEROICO

nada más que estar solo, sorprenderse

o o ó o o ó o o o ó o 11(7+4) () 3^a,6^a MELÓDICO

de ser hombre, ajenarse: ahogarse sólo.

o o ó o o ó o ó o ó o 11(4+8) F 3^a,6^a,8^a MELÓDICO

Cuando el llanto, parado ante nosotros...

o o ó o o ó o o o ó o 11(4+7) () 3^a,6^a MELÓDICO

4.1.2.- SILVAS TRADICIONALES

La forma métrica de origen italiano denominada "silva", a pesar de ser una de las más libérrimas dentro de la poesía tradicional, no ha sido prácticamente utilizada como tal por Blas de Otero. En AFH aparecen únicamente dos silvas respetuosas del modelo, y en su producción posterior desaparecerá todo vestigio de esta estrofa. Sin embargo el poeta la tuvo siempre presente como fuente, ya que, como se verá, en su obra más tardía uno de los tipos versolibristas más reiterados¹⁹¹ va a ser el que Isabel Paraiso de

¹⁹¹ Para una revisión general de los tipos versolibristas utilizados por Blas de Otero consúltense el apéndice del presente estudio titulado "Listado y descripción rítmica de todos los poemas".

Leal¹⁹² ha denominado "silva libre", que consiste en una estructura formada por endecasílabos y heptasílabos (como la silva) a la que se unen un número indeterminado de metros heterogéneos. Pero, antes de pasar al comentario de los poemas en verso libre, veamos en primer lugar uno de los dos ejemplos de silva tradicional en AFH:

"DESAMOR"(AFH-2)¹⁹³ : (SILVA TRADICIONAL)

Se ha optado por plasmar independientemente el esquema rítmico acentual de este poema, con el fin de dar una idea más gráfica de la enorme regularidad rítmica oteriana, pues absolutamente toda la composición (con la excepción de un sólo verso) mantiene el **acento de intensidad en sexta sílaba**. Esta posición acentual, como hemos adelantado en la introducción, es muy frecuente en los endecasílabos oterianos, pero en este poema es una tendencia mucho más acusada que en ningún otro. Al tratarse de una combinación de endecasílabos y heptasílabos, y llevar estos últimos necesariamente el acento en la séptima y penúltima sílaba, Otero construye los endecasílabos en la misma base acentual que los heptasílabos, se produce una cierta amalgama entre los dos tipos de metros que componen la estrofa, adaptándose ambos en líneas generales al mismo patrón acentual.

¹⁹² El verso libre..., Op.cit, p. 395.

¹⁹³ Cuando Otero selecciona los poemas para publicar Ancia, este es uno de los dos excluidos, junto a "Salmo por el hombre de hoy" que pertenece a la misma época. Es sorprendente que un poema tan importante en AFH como para encabezar todo el apartado "Desamor" sea excluido de todas las antologías preparadas por el autor.

"Cuando tu cuerpo es nieve	7 a
perdida en un olvido deshelado,	11 B
y el aire no se atreve	7 a
a moverse por miedo a lo olvidado;	11 B
y el mar, cuando se mueve	7 a
e inventa otra postura,	7 c
es sólo por sentirse de este lado	11 B
más ágil de recuerdos y amargura.	11 C
Cuando es ya nieve pura,	7 a
y tu alma señal de haber llorado,	11 B
y entre cartas y besos	7 c
amarillos suspiras porque, al verlas,	11 D
no te serán ya éstos	7 c
más que -pendientes de los ojos-perlas;	11 D
y los rosas ilesos,	7 c
y los blancos sin roce,	7 e
entre cintas desnudas, enterradas,	11 F
reavivan el goce	7 e
triste de ver ya frías, desamadas,	11 F
las prendas y el amor que aún las conoce.	11 E
Entonces a mí puedes	7 a

venir, llegar, oh pluma que deriva 11 B
 por los aires más solos; 7 c
 yo tenderé y tiraré hacia arriba. 11 B
 altos sueños, mis redes, 7 a
 para que eterna, si antes fugitiva, 11 B
 entre mis alas, no en mis brazos, quedes. 11 A

ò o o ó o ó o	1 ^a 4 ^a 6 ^a MIXTO.D.
o ó o o o ó o ò o ó o	2 ^a 6 ^a HEROICO
o ó o o o ó o	2 ^a 6 ^a TROCAICO
o o ó o o ó o o o ó o	3 ^a 6 ^a MELÓDICO
o ó ò o o ó o	2 ^a 3 ^a 6 ^a *TROCAICO
o ó o o o ó o	2 ^a 6 ^a TROCAICO
o ó o o o ó o ó o ó o	2 ^a 6 ^a HEROICO
ó ó o o o ó o o o ó o	1 ^a 2 ^a 6 ^a HEROICO
o ò o ó o ó o	2 ^a 4 ^a 6 ^a TROCAICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3 ^a 6 ^a 8 ^a MELÓDICO
ó o ó o o ó o	1 ^a 3 ^a 6 ^a MIXTO.T.
o o ó o o ó o ó o ó o	3 ^a 6 ^a 8 ^a MELÓDICO
o o o ó o ó o	1 ^a 4 ^a 6 ^a MIXTO.D.
ó o o ó o ò o ó o ó o	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a SÁFICO
o o ó o o ó o	3 ^a 6 ^a DACTÍLICO
o o ó o o ó o	" "

o o ó o o ó o o o ó o	" MELÓDICO
o o ó o o ó o	" DACTÍLICO
ó o o ó o ó o ò o ó o	1 ^a 4 ^a 6 ^a SÁFICO
o ó o o o ó o o o ó o	2 ^a 6 ^a HEROICO
o ó o o <u>ó</u> ó o	2 ^a 5 ^a 6 ^a *
o ó o ó o ó o o o ó o	2 ^a 4 ^a 6 ^a HEROICO
o o ó o o ó o	3 ^a 6 ^a DACTÍLICO
o o o ó o o o ó o ó o	4 ^a 8 ^o SÁFICO
ó o ó o o ó o	1 ^a 3 ^a 6 ^a MIXTO.T.
o o o ó o ó o ó o ó o	4 ^a 6 ^a HEROICO
o o o ó o ò o ó o ó o	4 ^a 8 ^a SÁFICO

En este esquema de los ritmos fónicos se ha podido comprobar cómo en la silva destaca ante todo la regularidad del acento en 6^a sílaba, ya que de sus veintisiete versos nada menos que veintiseis mantienen esta acentuación¹⁹⁴, es decir, todos los versos menos uno. El único que se aparta de esta tendencia general es el endecasílabo sáfico siguiente:

¹⁹⁴ Sólo en dos de los versos el acento en 6^a sílaba no es principal sino secundario:

"más que -pendientes de los ojos- perlas"

ó o o ó o ò o ó o ó o SÁFICO

"entre mis alas, no en mis brazos, quedes."

o o o ó o ò o ó o ó o SÁFICO

"yo tenderé y tiraré hacia arriba,"

o o o ó o o o ó o ó o

Este verso diferenciado acentualmente del conjunto introduce una novedad semántica en el transcurso del poema, se trata de la primera aparición del narrador poemático. de la única actuación directa del "yo", que, además presenta el tiempo verbal futuro en un contexto temporal presente (o, más bien, intemporal y durativo) dedicado al "tú" femenino coprotagonista de la composición.

Entre los recursos fonosimbólicos es relevante en este poema una esporádica tendencia a la **aliteración** de las sibilantes. Veamos los ejemplos, encabezados por el término "suspiras", por lo que toda la aliteración subsiguiente se puede considerar como una visualización onomatopéptica de esos suspiros:

" ...y besos
 amarillos suspiras porque, al verlas,
 no te serán ya ésos
más que -pendientes de los ojos- perlas;
 y los rosas ilesos,
 y los blancos sin roce..."

Destaca asimismo en esta composición la tendencia a la **alternancia rítmica**, que se muestra tanto en la disposición de los metros heterogéneos (se van relevando los endecasílabos y los heptasílabos) como en el uso de la **rima** consonante. En varios fragmentos del poema las rimas se organizan de forma alterna, véanse por ejemplo los primeros y los últimos cuatro versos:

"Cuando tu cuerpo es nieve 7 a
perdida en un olvido deshelado, 11 B
y el aire no se atreve 7 a
a moverse por miedo a lo olvidado;... 11 B

yo tenderé y tiraré hacia arriba, 11 B
altos sueños, mis redes, 7 a
para que eterna, si antes fugitiva, 11 B
entre mis alas, no en mis brazos, quedes. 11 A

Mediante este procedimiento de la alternancia, tanto en las rimas como en los metros endecasílabos y heptasílabos, el poeta consigue destacar las posiciones inicial y final de la silva, introduciendo por vez primera una peculiaridad estilística que adquirirá bastante trascendencia a lo largo de toda su producción y a la que se ha dedicado un apartado de las conclusiones al presente capítulo¹⁹⁵. Así, la silva oteriana comienza y termina con dos estrofas muy próximas al cuarteto: ABAB, sólo que heterométricas¹⁹⁶. Blas de Otero retoma una de las estrofas tradicionales más libres (por la disposición a voluntad de la rima) y, sin embargo, establece una estructuración rígida de estas rimas en ciertos fragmentos de la composición. La innovación puede consistir tanto en desarticular las estrofas más organizadamente preconcebidas (el soneto por ejemplo), como en organizar articuladamente las formas tradicionales más libérrimas.

¹⁹⁵ Véase el apartado "Distingo rítmico de los versos iniciales y finales".

¹⁹⁶ En la segunda etapa de la poesía oteriana, se tendrá ocasión de observar un tipo de composiciones en las que también alternan de una manera rígidamente estructurada los endecasílabos y los heptasílabos y que constituyen la modalidad que hemos definido como "de pie quebrado".

El comienzo de la obra AFH constituye un exponente anticipador de la variedad métrica oteriana, que ya en un sólo libro, es más, en los tres primeros poemas únicamente, reúne una forma semilibre ("Lo eterno"), una silva tradicional ("Desamor") y un soneto clásico ("*Mademoiselle Isabel*").

4.1.3.- SONETOS

La estrofa predominante en AFH y en RC es sin lugar a duda el soneto, como se ha podido apreciar en el esquema general de las formas métricas en esta etapa (para el estudio estadístico de las diferentes modalidades, características y recursos rítmicos de los sonetos remitimos a las conclusiones del presente capítulo).

En las páginas siguientes se revisarán una serie de composiciones significativas¹⁹⁷, con el análisis pormenorizado de los diferentes tipos de ritmos fónicos en cada una de ellas. A través de estos comentarios se irán desarrollando paulatinamente las peculiaridades estilísticas oterianas en el tratamiento del endecasílabo y del soneto, entre las que destacarán la profusión de encabalgamientos y de pausas internas, la aliteración y la paronomasia, los violentos endecasílabos antirrítmicos, etc. Se han seleccionado los sonetos "Mademoiselle Isabel", "Ciegamente", "Luego" y "Salmo por el hombre de hoy" que se analizan a continuación:

¹⁹⁷ Para consultar el resto de las composiciones de esta primera etapa poética véase el apéndice del presente estudio, en el que se incluyen todos los poemas de AFH y RC con sus análisis métricos correspondientes, comentados de una manera más escueta que los que se han escogido para esta selección.

"MADEMOISELLE ISABEL"(AFH-3)/ (A-46): (SONETO)¹⁹⁸

Este soneto era uno de los poemas favoritos del autor, como lo demuestra su inclusión en todas las antologías y, efectivamente, desde el punto de vista rítmico no cabe duda de que constituye uno de los más logrados de toda su poesía. La sensación de musicalidad que consigue mediante los más variados recursos expresivos a todos los niveles lingüísticos es realmente notable. "*Mademoiselle Isabel*" desarrolla un logrado universo de interrelaciones entre el plano formal y el plano conceptual, en el que se consiguen fusionar los procedimientos retóricos y musicales con un vasto campo de sugerencias connotativas.

Dado este marcado carácter rítmico, ha sido también una de las composiciones más estudiadas y mencionadas por la crítica oteriana. Recordemos, por ejemplo, los análisis de Macola Cingano¹⁹⁹, García de la Concha²⁰⁰, Sabina de la Cruz²⁰¹, etc., entre los que destaca un extenso estudio llevado a cabo por Juan José Lanz²⁰² por ser uno de los

¹⁹⁸ El texto de la composición, con el análisis métrico de los ritmos fónicos verso por verso, se incluye al final de cada ejemplo para no entorpecer la lectura de los comentarios a cada poema, pero la explicación y peculiaridades extraídas de estos análisis es consecuencia de esa revisión cronológicamente anterior.

¹⁹⁹ MACOLA CINGANO, E.: "Segni in gabbia", en Instrumenti Critici, 39-40, octubre de 1979, p. 376 y ss.

²⁰⁰ GARCIA DE LA CONCHA, Victor: La poesía española de posguerra, Madrid, Prensa española, 1973, p.453.

²⁰¹ En su Tesis doctoral, Op.cit.

²⁰² LANZ, Juan José: La luz inextinguible. Ensayos sobre literatura vasca actual, Madrid, siglo XXI, 1993.

más completos en la pormenorización de los recursos formales.

Si se revisan las distintas facetas que presentan los ritmos fónicos, se observa en primer lugar que el evidente predominio de los endecasílabos **melódicos** contribuye a crear un clima de delicadeza y dulzura musical en este soneto (de los catorce versos, ocho son melódicos, cinco heroicos, y un sólo sáfico). No aparece en este soneto ni un endecasílabo **enfático**, esquema que en algunos otros poemas tendrá relevancia y contribuirá a destacar la sensación de violencia. En esta ocasión los dos esquemas acentuales seleccionados van desde luego en adecuada concordancia con el tono general de la composición; si los melódicos, según los estudios de Navarro Tomás, producen una impresión de gran musicalidad, los heroicos conforman un ritmo de intensidad claramente equilibrado y suave, siendo, además, los más frecuentes en castellano.

Pero no son sólo los tipos endecasilábicos en general los que tienden a la estabilidad sino que, dentro de cada unidad versal, la distribución de los acentos es muy regular, pues todos los versos mantienen la acentuación en 6ª sílaba (excepto un endecasílabo sáfico). Este acento perpetuado en sexta sílaba contribuye a subrayar las resonancias de algunas palabras-clave en el poema, que se ubicarán precisamente en esa posición central del verso relevada por la acentuación principal: "Isabel", "ésa", "él", "infancia", "senos", "tu jardín", "rosa", "velada", "siempre", y, para concluir, en el último verso del soneto, se repite en ese puesto central privilegiado la protagonista "Isabel".

Dentro de este contexto de regularidad rítmica llaman especialmente la atención dos versos que introducen una ruptura en esa "monotonía" con sendos **acentos antirrítmicos**:

"...Isabel, rubia..."

"...Isabel, canta..."

En otros poemas oterianos se tendrá ocasión de comprobar la capacidad desestabilizadora de estos acentos rupturistas; en este soneto, sin embargo, no resultan violentos sino que en ambos casos tienen la finalidad de resaltar rítmicamente el nombre de *mademoiselle*. El nombre propio "Isabel" queda de esta forma aislado delante de una pausa, y su sonoro acento en la sílaba final colisiona con el acento inicial de la palabra siguiente.

En este poema la manipulación del material fónico es, en definitiva, el procedimiento básico para la intesificaión de la musicalidad. Resulta trascendental el manejo de la rima, pero no sólo de la rima usual²⁰³, sino también de la **rima interna**, unida a una variada gama de **aliteraciones y paronomasias**²⁰⁴. La increíble reiteración de este tipo de procedimientos participa en la creación de una realidad fonéticamente indiferenciada, una ambigüedad que pertenece al mundo onírico y de los recuerdos.

Las numerosas aliteraciones del poema tratan de reproducir fragmentariamente el nombre de la institutriz; la más reiterada es la de la sílaba "-el"²⁰⁵ que mimetiza la terminación de ambos nombres de la dama: "mademoiselle Isabel" ("piel", "aquél", "él",

²⁰³ Además, la rima externa de los tercetos es totalmente atípica (CCD EDE), no responde a la rima más frecuente en tercetos encadenados (CDC DCD) y ni siquiera establece simetría entre ambos tercetos.

²⁰⁴ La figura retórica de la paronomasia será muy frecuente en la poesía oteriana. Vid. Claude LE BIGOT: "El lenguaje poético de Blas de Otero en Pido la paz y la palabra" en Letras de Deusto, vol. 15, nº 33, 1985.

²⁰⁵ Resulta de interés la cuantificación estadística de estas aliteraciones: "Efectivamente, de los 51 acentos de que consta el poema, 29 (57 por 100) recaen sobre la vocal /e/; de ellos, 13 (25,5 por 100) caen sobre vocal /e/ en sílaba trabada por /l/, es decir, en grupo /él/" Vid. LANZ, J.J: Op.cit., p. 37.

"clavel",... o el artículo francés tan reiterado: "le...le...", que invierte los sonidos mencionados). Además, estas aliteraciones coinciden con la rima externa del poema, por lo que constituyen todo un esquema interior de ecos de ésta colmando de su sonoridad todo el soneto.

En segundo lugar, el otro juego paronomásico lo constituyen las reiteraciones del grupo "esa", que también se asemejan fonéticamente al nombre de la francesa, "Isa-bel", así como a la forma invertida de "mamuasel" ("francesa", "ésa", "princesa", "promesa", "mesa"). En los tercetos el grupo se modifica con una pequeña variante, "-osa" ("rosa", "mariposa", etc.)

De esta forma, el nombre de "*mademoiselle* Isabel" se mantiene volando, como una mariposa, por todo el soneto. Esta diseminación fónica confiere carácter presente al recuerdo, eternizándolo. Sabina de la Cruz interpretaba los recursos formales de este soneto desde una perspectiva psicológica: "El significante juega en este poema un papel muy importante, de tal manera que, como en todo suceso onírico (y este poema es un sueño soñado en esa duermevela de la creación lírica) hay una realización diversamente deformada y simbólicamente disfrazada de sus más secretos deseos que velados en el plano del contenido se manifiestan inconscientemente a través de los distintos niveles del análisis del significante... Lo que en este poema se está recreando al diseminar fónicamente el nombre femenino por todos y en cada uno de los versos (en un auténtico anagrama) es el amor infantil fijado en lo que es objeto del deseo de los niños: las mujeres gratificadoras, acunadoras, protectoras, alimentadoras."²⁰⁶

²⁰⁶ CRUZ, Sabina de la: BQ.COC, Op. cit., pp. 548-49.

Junto a todas estas modificaciones del material fónico, son también trascendentes en el ritmo del poema las reiteraciones, sobre todo las bimembres, que contribuyen simbólicamente a representar a los dos protagonistas del poema, el poeta-niño e Isabel. Ya desde el mismo título del poema comienzan las **bimembraciones**:

"*mademoiselle Isabel*"

"rubia y francesa"

"aquél o ésa"

"canta en él o si él en ésa"

"tu...yo..."

"rosa y blanca"

"velada con un velo"...etc

Las bimembraciones crean en el poema una impresión de balanceo, de vaivén, un ritmo lento y altamente musical, casi "cantabile"; este tono favorece la transmisión del nebuloso recuerdo de la infancia como época feliz frente al presente desdichado.

Este magnífico soneto supone un oasis en este poemario compuesto por versos existencialmente angustiados. Si conceptualmente se aleja de la tónica general de AFH, rítmicamente utiliza procedimientos muy similares a los que van a aparecer en la mayoría de las composiciones, sólo que desarrollando al máximo sus posibilidades. Por su valor intrínseco y por su resonancia innegable lo consideramos un momento cumbre de la poesía oteriana.

Se incluye a continuación el esquema de los ritmos fónicos en este poema, haciéndose notar que para el análisis de los sonetos se agruparán los versos por estrofas y se reunirán los gráficos acentuales al final de cada cuarteto o cada terceto, con el fin de destacar el carácter estrófico del soneto frente a otras formas métricas:

" <i>Mademoiselle</i> Isabel, rubia y francesa	11	A
con un mirlo debajo de la piel,	11	B
no sé si aquel o ésa, oh <i>mademoiselle</i>	11	B
Isabel, canta en él o si él en esa.	11	A
o o ó o o <u>ó ó o o</u> ó o	3 ^a ,6 ^a	MELÓDICO ²⁰⁷
o o ó o o ó o o o ó (o)	3 ^a ,6 ^a	MELÓDICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2 ^a ,4 ^a ,6 ^a	HEROICO
o o <u>ó ó o</u> ó o ó o ó o	3 ^o ,6 ^a	MELÓDICO
Princesa de mi infancia: tú, princesa	11	A
promesa, con dos senos de clavel;	11	B
yo, <i>le livre, le crayon, le...le...</i> ,oh Isabel	11	B
Isabel...,tu jardín tiembla en la mesa	11	A
o ó o o o ó o ó o ó o	2 ^a ,6 ^a ,8 ^a	HEROICO

²⁰⁷ Este endecasílabo no se conceptúa como "antirrítmico" por la evidente superioridad sonora del acento en sexta ("Isabel") sobre el acento en "séptima" ("rubia").

o ó o o o ó o o o ó(o)	2ª,6ª HEROICO
o o ó o o ó o o o ó(o)	3ª,6ª MELÓDICO
o o ó o o <u>ó_ó o o</u> ó o	3ª,6ª MELÓDICO

De noche, te alisabas los cabellos,	11 C
yo me dormía, meditando en ellos	11 C
y en tu cuerpo de rosa: mariposa	11 D

o ó o o o ó o o o ó o	2ª,6ª HEROICO
o o o ó o o o ó o ó o	4ª,8ª SÁFICO
o o ó o o ó o o o ó o	3ª,6ª MELÓDICO

rosa y blanca, velada con un velo	11 E
Volada para siempre de mi rosa	11 D
<i>-mademoiselle Isabel-</i> y de mi cielo.	11 E

ó o ó o o ó o o o ó o	3ª,6ª MELÓDICO
o ó o o o ó o o o ó o	2ª,6ª HEROICO
o o ó o o ó o o o ó o	3ª,6ª MELÓDICO

"CIEGAMENTE"(AFH-7) / (A-53): (SONETO)

Este soneto destaca por su carácter **marcadamente paralelístico**, el ritmo de pensamiento es el que conforma su base constitutiva. Conviene consultar al respecto el pormenorizado estudio de Sabina de la Cruz²⁰⁸ sobre las reiteraciones e isotopías que surgen en este poema; trabajo en el que se interpretan todos estos procedimientos rítmicos como un artificio para paralizar temporalmente el contenido conceptual del soneto:

"Bajo esta perspectiva de persistencia del amor (lo inmortal del hombre) cobran su sentido todas las estructuras paralelas y gradaciones que ralentizan el soneto²⁰⁹".

El ritmo reiterativo es patente sobre todo en los endecasílabos que comienzan con la anáfora "Porque...", que son nada menos que seis de los catorce versos. Estos endecasílabos no son sólo anafóricos, sino que además mantienen una perfecta estructura interna también simétrica:

"Porque + verbo 1ª pers. + C.Directo (tu...)"

Todos ellos insisten sobre la idea central o "leit-motiv" del poema, el yo poético que desea "ciegamente" poseer el tú aludido. Ese "Tú" resulta confuso, de nuevo esa relación entre el amor humano y el amor divino, que ha sido la base expresiva de toda la poesía mística, y fundamentalmente de la obra de San Juan de La Cruz a quién tanto

²⁰⁸ Véase el estudio de Sabina de la CRUZ: "Análisis del discurso poético en un soneto de Angel fieramente humano" en el apéndice de la antología oteriana Verso y prosa, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 121-128.

²⁰⁹ *Ibidem*, pp. 126.

admiraba Blas de Otero; pero en el caso de nuestro poeta esa relación se plasma de una forma inversa, es decir, como "Vuelta a lo profano" del lenguaje religioso²¹⁰.

Son importantes, por otra parte, los **adverbios en -mente** (que ya comentaba Alarcos Llorach²¹¹), y que adquieren en este soneto una gran trascendencia (desde el mismo título, "Ciegamente", hasta cuatro apariciones en los cuartetos). Surgen siempre en el comienzo y cierre de cada estrofa destacando, según la tendencia oteriana, los inicios y finales de los versos: "ciegamente" al terminar el primer verso, "inconsolablemente" al fin del cuarteto, repetido inmediatamente en el inicio del cuarteto siguiente y, para concluir, introduce el "onomatopéyico" adverbio "lentamente" (la longitud de este tipo de adverbios retarda el ritmo deteniéndose sobre cada una de sus sílabas con lentitud).

Resulta evidente la intensa musicalidad de estos adverbios en -mente tan recurrentes en la poesía oteriana, los cuales no sólo destacan por su longitud y por cargar con una doble acentuación secundaria sino además por la sonoridad de las nasales trabadas.

Hay que destacar asimismo la presencia de otras series iterativas en la segunda estrofa del poema, portadoras, además, de **rima interna** con el final de estos adverbios:

"Inconsolablemente. Diente a diente,

(...)

²¹⁰ Resulta de interés al respecto el estudio citado de Sabina de la CRUZ en el que al comentar este soneto oteriano se hace referencia a la relación con la mística: "Como en la más tradicional "salida" mística, aquí también se busca lo deseado en el seno de la noche. Y aún más, es la noche misma (lugar nupcial lo que se persigue y se desea y se bebe en el ansia del deseo. Pero aquí termina toda similitud: no hay "noche dichosa" como en San Juan de la Cruz, ni el que va "ciegamente" en pos de la noche tendrá bastante "luz y guía" como la que en el místico "corazón ardía. Habrá también abrazo final, sí, pero por el camino se han trastocado los brazos que se buscan: desaparecen los protagonistas primeros (hombre-mujer) para alzarse dos antagonistas: Dios y yo." (*Verso y prosa*, Op.cit., pp. 128).

²¹¹ ALARCOS LLORACH: La poesía de Blas de Otero, Op.cit., pp. 83-88.

Diente a diente, Señor, y vena a vena
vas sorbiendo mi muerte. Lentamente."

En el mismo verso conviven dos bimembraciones igualmente expresivas de la dificultad y lentitud de esa lucha del poeta: "diente a diente" y "vena a vena".

Tremendamente significativa resulta una rima interna que pone en relación dos palabras-clave del soneto, pero, en este caso, la rima queda escondida o disfrazada de forma deliberada mediante la separación espacial de los términos rimados:

"Porque busco ese horror, esa cadena

(...)

"Diente a diente, Señor, y vena a vena"

Las dos palabras quedan separadas nada menos que por tres versos intermedios, pero aparecen en posiciones simétricas (como portadoras del acento en sexta sílaba del tercer verso de cada uno de los cuartetos), por lo que consideramos que la rima no puede ser accidental sino voluntaria y que con ella se persigue una identificación inconsciente de los conceptos de "horror" y "Señor" (Dios).

Los **encabalgamientos** contribuyen también a aumentar ese clima ralentizador que domina el soneto, sobre todo los encabalgamientos que han sido definidos por Quilis como "sirremáticos", es decir, aquellos que dividen en versos sucesivos dos elementos indisolubles sintácticamente. Veamos los ejemplos, en los que se separan los sustantivos y sus atributos, sean adjetivos u oraciones de relativo:

"Porque busco ese horror, esa cadena
mortal,..."

"esta horrible tristeza enamorada
que abrazarás,..."

Finalmente, hay que fijarse en otro verso que destaca por su esquema rítmico dentro del soneto, precisamente el último endecasílabo del poema, que es el único antirrítmico en un soneto con un dominio absoluto de los melódicos²¹²:

"que abrazarás, oh Dios, cuando yo muera."

o o o ó o ó o o o ó o

Este endecasílabo destaca conceptualmente en el conjunto del poema por varias razones. En primer lugar produce evidentemente una violenta sensación la mención de la muerte del propio yo-poético. Pero, por otra parte, se trata de la única mención de "Dios", y además, como explicaba Sabina de la Cruz, supone un giro radical en el que los dos protagonistas iniciales (hombre-mujer) se convierten en dos antagonistas (Dios-poeta). Toda la individualidad conceptual de este verso se destaca por medio del procedimiento rítmico llamativo que se acaba de comentar. De nuevo Otero sabe cerrar el poema con la contundencia necesaria, porque, como suele comentar Carlos Bousoño, en poesía una de las labores más complejas es terminar los poemas con el nivel adecuado.

"Porque quiero tu cuerpo ciegamente	11	A
Porque deseo tu belleza plena.	11	B
Porque busco ese horror, esa cadena	11(6+5)	B
mortal, que arrastra inconsolablemente	11(2+9)	A

²¹² De los 14 versos nada menos que 10 responden al esquema acentual melódico, patrón que, por su ritmo suave, se corresponde con el lento fluir del soneto.

o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELÓDICO
o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SÁFICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELÓDICO
o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8	SÁFICO

Inconsolablemente. Diente a diente,	11(7+4) A
voy bebiendo tu amor, tu noche llena.	11(6+5) B
Diente a diente, Señor, y vena a vena	11(4+2+5) B
vas sorbiendo mi muerte. Lentamente.	11(7+4) A

o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	SÁFICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELÓDICO
o ó ó o o ó o ó o ó o	2,3,6	MELÓDICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELÓDICO

Porque quiero tu cuerpo y lo persigo	11(7+4) C
a través de la sangre y de la nada	11 D
Porque busco tu noche toda entera.	11 E

o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELÓDICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELÓDICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELÓDICO

Porque quiero morir, vivir contigo	11(6+5) C
esta horrible tristeza enamorada	11 D
que abrazarás, oh Dios, cuando yo muera.	11(4+2+5)E

o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELÓDICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELÓDICO
o o o ó o ó ó o o ó o	4,6,7	ANTIRRÍTMICO

"LUEGO"(AFH-8) / "SUMIDA SED"(A-54)²¹³: (SONETO)

De nuevo nos encontramos ante un soneto que expresa una interrelación lingüística entre el amor humano y el amor divino llevando a cabo la mencionada "vuelta a lo profano" del lenguaje relegioso:

"Cuando te vi, oh cuerpo en flor desnudo
creí ya verle a Dios en carne viva."

En este poema despunta rítmicamente la repetición de cuatro **rimas iguales** al inicio y fin de los cuartetos, o sea, que la consonancia se establece sobre la misma palabra: "desnudo". Este adjetivo adquiere un protagonismo singular en el conjunto y se recalca por medio de todo tipo de procedimientos fónicos, además de la reitaración en posición rimada, en los cuatro casos va precedido de sustantivos con terminación aguda: "flor, tu, mar, y frondor desnudos". Ésta y otras características del significante han sido ya destacadas por Macola Cingano²¹⁴, quien considera que esta acentuación aguda consigue que el término "Dios" se una a la serie, convirtiéndose así en un elemento natural:

²¹³ El título de este poema ha sufrido varias modificaciones; en los autógrafos aparecía como "Primera vez", en AFH como "Luego", y por fin en Ancia lo cambia por "Sumida sed", versión que Sabina de la Cruz adopta como definitiva en su Tesis Doctoral..., Op.cit, p.584.

"Cuerpo en flor" = "Dios en carne viva" = "Naturaleza", de forma que los tres intercambian sus características.

Se ofrecen también en este soneto una serie de recursos propios del ritmo de pensamiento, si no tan destacados como en el poema anterior, sí de un carácter original por centrarse los paralelismos en torno a las formas verbales. Estas **homofonías verbales** surgen primero en una serie de pretéritos indefinidos agudos y monosílabos: "vi", "creí",... luego de pretéritos imperfectos unidos a gerundios: "iba naciendo", "iba envolviendo", "ibas fluyendo"...o bien como una enumeración en el mismo verso:

"Te veía, sentía y te bebía
solo, sediento, con palpar de ciego"

Pluralidades que contribuyen a producir un ritmo trimembre y una estructura simétrica en estos endecasílabos.

Estas formas verbales se ubican esporádicamente en el axis versal, dando lugar a **rimas gramaticales** que en la poesía contemporánea estaban muy desprestigiadas, mientras que en la Edad Media y en el Renacimiento eran frecuentes por tener menor importancia la originalidad. Este tipo de rimas eran muy utilizadas, por ejemplo, por Fray Luis de León, al que Blas de Otero siempre ha considerado uno de sus principales maestros.

Dentro del aprovechamiento oteriano de los procedimientos de la retórica clásica, hay que destacar también una serie de figuras de repetición a nivel morfológico, entre las que en este soneto destaca la denominada "**políptoton**"²¹⁵, consistente en una sucesión

²¹⁵ Véase: José Antonio Mayoral: Figuras retóricas, op.cit, pp. 103-104.

Los dos **acentos antirrítmicos**, en 5ª y 6ª sílaba, crean una acumulación acentual que, como es frecuente en esta obra oteriana, se forma en torno al término "Dios", reforzando la violencia espiritual que su mención conlleva en el poeta.

Otro de los aspectos peculiares que se observan en el cómputo silábico de este verso, no ha sido todavía comentado, pero merece especial atención por afectar a gran parte de los endecasílabos oterianos. Se trata de su conflictiva aplicación de las reglas métricas de la **sinalefa** cuando ésta surge precisamente en la pausa versal o entre vocales acentuadas. En el ejemplo anterior sería quizá más natural pronunciar separados (por ser acentuada la primera vocal y por la existencia de pausa) los siguientes términos en las sílabas quinta y sexta: "¡por qué, / oh Dios!", pero resulta evidente que el poeta ha realizado sinalefa entre estas sílabas (si no, el verso sería dodecasílabo, irregularidad que todavía no ha surgido en los sonetos de AFH).

"LUEGO" ("SUMIDA SED"):

Quando te vi, oh cuerpo en flor desnudo,	11(4+7)	A	
creí ya verle a dios en carne viva.	11	B	
No sé qué luz, de dentro, de quién, iba	11(4+7)	B	
naciendo, iba envolviendo tu desnudo	11(3+8)	A	
ò o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8		HEROICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8		HEROICO
o <u>ó ó ó o o o o</u> <u>ó ó o</u>	2,3,4,9		ANTIRRÍTMICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,3,6		HEROICO

amoroso, oh aire, oh mar desnudo.	11(4+2+5)A	
Una brisa vibrante, fugitiva,	11(7+4) B	
ibas fluyendo, un agua compasiva,	11(5+6) B	
tierna, tomada entre un frondor desnudo.	11(2+9) A	
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELÓDICO
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELÓDICO
o o o ó o ó o o o ó o	4,6	SÁFICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SÁFICO
Te veía, sentía y te bebía	11(4+7) C	
solo, sediento con palpar de ciego,	11(2+3+6)D	
hambriento, sí, ¿de quien?, de Dios sería.	11(6+5)C	
o o ó o o ó o o o ó o	3,6	MELÓDICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SÁFICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	HEROICO
Hambre mortal de Dios, hambriento/ hasta	11(6+5) E	
la saciedad, bebiendo sed, y luego,	11(4+7) D	
sintiendo, ¿por qué, oh Dios, que eso no basta	11 E	
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFÁTICO
o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
o ó o o <u>ó</u> ó o ó o ó o	2,5,6,8	ANTIRRÍTMICO

"SALMO POR EL HOMBRE DE HOY"(AFH-31): (SONETO)

Se ha seleccionado, para concluir el análisis de los sonetos de AFH, un poema bastante temprano (del 25 de junio de 1948 según consta en el manuscrito autógrafo²¹⁶) y que presenta la peculiaridad pragmática de que no volvió a aparecer en A, ni en TMS, ni en ninguna de las antologías recopiladas por Otero²¹⁷. Ya Sabina de la Cruz elucubra sobre las razones que tuvo el autor para excluirlo de A y aventura una posible explicación: "es un poema que parece encontrar una salida para el dolor en la trascendencia ortodoxa: "¡Agiganta, sostén, nuestra mirada/ para que aprenda, desde ahora, a verte!". Llama la atención esta aparente vuelta a soluciones metafísicas no cuestionables, después de las exacerbadas apelaciones de 1947 (...) Es fácil entender que en 1958, fuera este (poema) uno de los que sintiera más lejanos a su nueva personalidad. Tampoco podemos descartar circunstancias autobiográficas conflictivas, tal vez relacionadas con la composición del poema. *Incluso preferencias estéticas*"²¹⁸. Todo ello nos ha llevado a investigar si, del mismo modo que este soneto introduce un contenido heterogéneo por esa posible trascendencia religiosa, "Salmo por el hombre de hoy" pueda tener características rítmicas diferentes al resto de los sonetos de AFH o incluso si su calidad estética podría parecer

²¹⁶ Sabina de la CRUZ, Tesis Doctoral..., Op.cit, p. 723.

²¹⁷ Según Sabina de la Cruz, Blas de Otero eliminó este soneto (junto a "Desamor", AFH-2) de la recopilación de A voluntariamente. "Tampoco lo recoge la antología TMS (1977) a pesar de tratarse de un soneto, aunque en este caso no fue una omisión deliberada (sí en A58), sino olvido involuntario: Ancia sirvió de texto base para TMS y al no estar allí este poema, pasó desapercibida su falta" (BO.CEC, Op.cit, p. 723).

²¹⁸ *Ibidem*, pp. 723-24. La letra cursiva la he incluido yo para destacar la referencia al aspecto formal o estético.

inferior. Vamos a adelantar que los procedimientos formales constituyentes de su base rítmica son similares a los que venimos estudiando en el resto de las composiciones de esta etapa oteriana.

Uno de los recursos más destacados es la tendencia al distingo del significante en los versos iniciales o finales de las estrofas, valiéndose para ello de ritmos fónicos singulares que se acumulan en torno a esos momentos climáticos de la composición.

Si observamos, en primer lugar, el ritmo de intensidad o acentual, llama la atención el primer verso de cada uno de los cuartetos y de los tercetos, que presenta, en todos los casos, acento de intensidad en la sílaba inicial (tres esquemas enfáticos, y uno melódico), acentuación poco frecuente que resulta enormemente enfatizadora al iniciarse el verso con un golpe para despertar la atención de los lectores. Los esquemas acentuales **enfáticos** no son propios de un poesía tranquila, de tono narrativo o descriptivo sino de composiciones exaltadas como las de Blas de Otero en esta etapa de su producción.

En la misma línea rítmica de agitación, el endecasílabo que da comienzo al segundo cuarteto es portador de dos **acentos antirrítmicos** en las sílabas sexta y séptima, acentos que, como en otros poemas oterianos, se reúnen en torno al término conflictivo "Señor" que hace referencia a "Dios":

"Ponlo de pie, Señor, clava tu aurora"

Las cuatro estrofas de "Salmo por..." se abren con vehementes imperativos o apelaciones al Señor para que salve al hombre. Este tono increpativo se corresponde con los esquemas rítmicos enfáticos comentados, mientras que el resto de los versos responden a las modalidades más equilibradas: melódicos, heroicos y sáficos. Respecto a estos

últimos, los endecasílabos sáficos, también surgen simétricamente en otra posición estrófica diferenciada, al final, como cierre de un cuarteto y de ambos tercetos; estos finales estróficos, con sus acentos en 4ª y 8ª, destacan sobre todo porque el poema completo mantiene la acentuación en sexta y producen así una impresión casi antirrítmica.

Ciertos rasgos del **ritmo de cantidad o métrica** en este soneto, como en casi toda la poesía de Otero, también contribuyen a la diferenciación rítmica de los versos conclusivos. Los endecasílabos de este poema se encuentran en su mayoría llamativamente fragmentados por continuas pausas mediales y encabalgamientos abruptos, creando un clima inarmónico, muy apropiado para expresar el estado de ánimo desesperado e insatisfecho de Otero en esta etapa de su poesía espejo de una crisis existencial. Solamente aparecen dos **endecasílabos impausados** que, de acuerdo con el perfeccionismo formal oteriano, no están situados arbitrariamente, sino que destacan una vez más dos cierres estróficos para que el impacto inicial rupturista de la siguiente estrofa sea más patente. Veamos el análisis rítmico del poema.

"SALMO POR EL HOMBRE DE HOY"

Salva al hombre, Señor, en esta hora	11(6+5) A
horrorosa, de trágico destino;	11(4+7) B
no sabe adónde va, de dónde vino	11(6+5) B
tanto dolor, que en sauce roto llora.	11(4+7) A
ó o ó o o ó o o o ó o	1 ^a 3 ^a 6 ^a MELÓDICO
o o ó o o ó o o o ó o	3 ^a 6 ^a MELÓDICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a HEROICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1 ^a 4 ^a 6 ^a SÁFICO

Ponlo de pie, Señor, clava tu aurora	11(6+5) A
en su costado, y sepa que es divino	11(5+6) B
despojo, polvo errante en el camino:	11(3+8) B
mas que Tu luz lo inmortaliza y dora.	11 A
ó o o ó o <u>ó ó o o</u> ó o	1 ^a 4 ^a 6 ^a 7 ^a ANTIRRÍTMICO
o o o ó o ó o o o ó o	4 ^a 6 ^a HEROICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2 ^a 4 ^a 6 ^a HEROICO
o o o ó o o o ó o ó o	4 ^a 8 ^a SÁFICO
Mira, Señor, que tanto llanto, arriba,	11(4+7) C
en pleamar, oleando a la deriva,	11(4+7) C
amenaza cubrirnos con la Nada.	11 D
ó o o ó o ó o ó o ó o	1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a ENFÁTICO
o o o ó o ó o o o ó o	4 ^a 6 ^o HEROICO
o o ó o o ó o o o ó o	3 ^a 6 ^a MELÓDICO
¡Ponnos, Señor, encima de la muerte!	11(4+7) E
¡Agiganta, sostén nuestra mirada	11(4+7) D
para que aprenda, desde ahora, a verte!	11(5+6) E
ó o o ó o ó o o o ó o	1 ^a 4 ^a 6 ^a ENFÁTICO
o o ó o o ó o o o ó o	3 ^a 6 ^a MELÓDICO
o o o ó o o o ó o ó o	4 ^a 8 ^a SÁFICO

4.1.4.- VERSO LIBRE:

Desde su primera obra de madurez Blas de Otero combina ya las formas métricas más tradicionales con algunas muestras de poemas decididamente versolibristas. Se ha seleccionado un sólo ejemplo de AFH como exponente del conjunto de seis composiciones en verso libre que aparecen en este libro ("En un charco", "Mientras tanto", "Canción", "Crecida", "Final" y "El ser").

Para una mayor profundización en el estudio de esta innovadora métrica que aparece ya en las obras de poesía existencial, remitimos al apartado titulado "El versolibrismo en la primera etapa oteriana", en el que se analizan extensamente tres poemas muy significativos de RC que nos han parecido los más adecuados para representar las diversas posibilidades y características rítmicas de esta libérrima forma contemporánea que adopta nuestro poeta.

En general, todas las composiciones versolibristas de esta época están escritas en versos extensos o versículos, y suponen un anticipo del tipo de verso libre que va a ser predominante en la poesía final de Blas de Otero.

"EN UN CHARCO"(AFH-9) / (A-61): (VERSO LIBRE)

Se trata del primer poema decididamente versolibrista de AFH y por lo tanto de toda la obra oteriana, lo que no significa en absoluto que se extingan a partir de este momento las formas métricas de tipo tradicional. Por el contrario, como se ha demostrado en la estructura rítmica de AFH, los sonetos contiúan predominando e intercalándose con modalidades libres, pero, al estudiar más detenidamente la cuestión, se observa que las fechas de composición son significativas en este caso. Según las investigaciones de la Dra. Sabina de la Cruz²¹⁹, "En un charco" está compuesto probablemente en febrero de 1949 y es por tanto de los poemas más tardíos de AFH, escrito siete años más tarde que el soneto "Aldea"(AFH-15, que es cronológicamente el primero del libro: 1942), y un par de años posterior al resto de los sonetos de esta obra. Si analizamos a continuación el grupo de poemas que Sabina de la Cruz atribuye a esta fecha tardía de 1949 ("En un charco", "Hombre en desgracia", "Mientras tanto", "Canción", "Crecida", "Final", "El ser", etc.), observamos que no responden al esquema de los tradicionales sonetos sino que la mayoría están compuestos en verso libre. Aunque Otero seguirá utilizando abundantemente la forma del soneto en libros posteriores (en RC, en OTE e incluso esporádicamente en los últimos años de su producción), la cronología compositiva de AFH revela una clara evolución hacia el versolibrismo, coincidente con la que se producirá en etapas posteriores de su obra, patente sobre todo en HMclG.

²¹⁹ "Aunque el ms. no está fechado, sus características confirman el año en que el autor lo situaba...Podría alargarse hasta febrero de 1949, basándonos en el parecido de los autógrafos de este poema y de "Entonces y además" (AFH-X, A-XXX) que lleva fecha de febrero de dicho año." (BO.CEC, Op.cit., p. 590).

"EN UN CHARCO":	nº sílabas	síl.acentuadas
No vengas ahora./(No vengas ahora, aunque es de noche.)	12(6+6)	2ª,5ª,8ª
Huye.	2	1ª
Hay días malos,/ días que crecen en un charco de lágrimas.	10(5+5) 7	2ª,4ª,6ª 3ª,6ª DÁCTILO
Escóndete en tu cuarto/y cierra puerta/y haz un nudo en la llave, y mírate desnuda en el espejo,/como en un charco de lágrimas.	20(7+6+7) 13(11+2) 7	2ª,6ª,10ª 2ª,6ª,10ª 3ª,6ª DÁCTILO
A la orilla del <u>mar</u> /me persigue tu boca y retumban tus pechos/y tus muslos me mojan/ las manos, en un charco de lágrimas.	14(7+7) 17(7+7+3) 7	3ª,6ª/3ª,6ª 3ª,6ª/3ª,6ª 3ª,6ª DÁCTILO
Me acuerdo que una <u>vez</u> / me mordiste los ojos. Se te llenó la boca de pus y hiel; pisabas en un charco de lágrimas.	14(7+7) 14(11+3) 7	2ª,6ª/3ª,6ª 4ª,6ª,9ª,11ª 3ª,6ª DÁCTILO

Despréciame./Imagíname/convertido	(4+5+10)	2 ^a ,6 ^a ,11 ^a .15 ^a
en una rata gris,		
sucia,/ babeante,/con las tripas	14 (2+4+8)	1 ^a ,5 ^a ,9 ^a 13 ^a
esparcidas		
en un charco de lágrimas.	7	3 ^a ,6 ^a DÁCTILO

"En un charco" es el primer poema de AFH escrito versículos, carece de rima y presenta una heterometría muy señalada (versos entre 2 y 20 sílabas). Su base rítmica no se encuentra por lo tanto en el ámbito de los ritmos fónicos sino en los procedimientos representativos del amplio fenómeno que se ha denominado **ritmo de pensamiento**, como los paralelismos y repeticiones de todo tipo.

El carácter rítmico de esta composición está marcado desde el primer verso por figuras retóricas relacionadas con la "repetitio". Se inicia el poema con un dodecasílabo bimembre portador de un paralelismo no sólo sintáctico sino de una igualdad semántica absoluta, que refuerza la insistencia de la negación:

"No vengas ahora.(No vengas ahora,
aunque es de noche.)"

El lector se siente introducido desde el comienzo en un **clima obsesivo** creado por esta reiteración imperativo-negativa, ya que, como apunta Bousoño: "la repetición de una

palabra cualquiera acarrea una intensificación de su significado"²²⁰

Este encabezamiento de estructura bímembre introduce un ritmo de vaivén que se prolonga cuando reaparece la bímembre en el cuarto verso:

"Hay días malos, días que crecen..."

Se trata ahora de un **paralelismo fonosintáctico** consistente en dos estructuras semejantes que caracterizan por duplicado al término "días" y forman, además, dos hemistiquios isométricos (5+5 sílabas), resultando que el ritmo de cantidad colabora en perfecta coordinación con el ritmo de pensamiento.

Las series iterativas van más allá de las bímembres, de forma que en la estrofa segunda y tercera, por ejemplo, se amontonan sintagmas paralelísticos dando lugar a **acumulaciones polisindéticas**:

"Escóndete en tu cuarto/ y cierra la puerta/ y haz un nudo en la llave,
y mírate desnuda en el espejo,/ como
en un charco de lágrimas"

Este último verso constituye el punto neurálgico de la composición al repetirse tras cada una de las cinco estrofas del poema. El estribillo es uno de los recursos rítmicos más antiguos que resurge tanto en las canciones tradicionales como en la lírica neopopular contemporánea y, en el fondo, no es más que otra de las muestras del ritmo paralelístico.

En este poema concretamente, el *ritornello* adquiere un papel primordial por expresar de manera gráfica el obsesionado estado anímico de la desesperación existencial del poeta. Su trascendencia funcional y expresiva se ve reforzada rítmicamente por

²²⁰ BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética, T.1, Madrid, Gredos, 1985, p.583.

diversos procedimientos formales, sobre todo por los **encabalgamientos** que preceden al estribillo en todas sus apariciones, destacando estos frente al dominio absoluto de la esticomitia en el resto del poema. En los demás versos coinciden las unidades sintácticas con las métricas, terminan en pausa gramatical, en tanto que la oración que introduce los estribillos se inicia siempre en el verso anterior, quedando cortada por la pausa versal:

"...días que crecen/ en un charco de lágrimas."

"...como/ en un charco de lágrimas."

"...pisabas/ en un charco de lágrimas."

"...con las tripas esparcidas/en un charco de lágrimas"

Estos encabalgamientos confieren mayor fuerza y resonancia al estribillo, pues la pausa versal, con su breve interrupción del sentido, logra que el lector quede en suspense esperando la conclusión que llegará en el verso siguiente con el climax resolutorio: "en un charco de lágrimas."

Vamos a comprobar a continuación cómo, incluso en las composiciones versolibristas basadas en los paralelismo, Blas de Otero no relega sin embargo las posibilidades de los **ritmos fónicos**. En este caso, el papel nuclear del estribillo marca métricamente en buena medida el resto de la composición, transmitiendo sus peculiaridades rítmicas. El metro **heptasílabo** del bordón triunfa musicalmente y consigue que en los otros doce versículos predominen los hemistiquios heptasilábicos (reaparecen en ocho ocasiones).

El ritmo de intensidad o acentual también adquiere cierta relevancia expresiva en este poema. El estribillo conforma un heptasílabo **dactílico** (con acentos en tercera y sexta), modalidad sin duda más exaltada que el esquema trocáico: "En líneas generales es

posible apreciar que el ritmo trocaico sugiere serenidad y equilibrio y que el dactílico, por el contrario, indica exaltación y vehemencia...se aplica esta misma variante para cerrar una frase de manera rotunda y enérgica"²²¹.

Lo más significativo es que este ritmo dactílico del estribillo, mucho menos frecuente que el trocaico, se reproduce en algunos otros fragmentos del poema, contagiando, por ejemplo, a la tercera estrofa completa:

"A la orilla del mar/ me persigue tu boca	14(7+7)
o o ó o o ó(o)/ o o ó o o ó o	DACTÍLICOS
y retumban tus pechos/y tus muslos me mojan/las manos	17 (7+7+3)
o o ó o o ó o / o o ó o o ó o / o ó o	DACTÍLICOS
en un charco de lágrimas	7
o o ó o o ó o	DACTÍLICO

De esta forma, se destaca rítmicamente una estrofa de singular fuerza expresiva, en la que el desesperado poeta no puede apartar de su mente obsesivos pensamientos sexuales cuya obstinación se pone de relieve tanto por la acumulación polisindética como por este reiterativo esquema del heptasílabo dactílico. Pero, aún otro recurso fónico intensifica las sugestivas imágenes de este fragmento (la prosopopeya que magnifica la "boca" que le "persique", etc.) se ven potenciadas por la **aliteración** de nasales que *multiplica la perturbadora resonancia de estos versos.*

"y retumban tus pechos y tus muslos me mojan las manos"

²²¹ NAVARRO TOMÁS, Tomás: Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca, Barcelona, Ariel, 1982, pp 15 y 45.

Finalmente, intervienen en la cosmovisión rítmica del poema otro tipo de procedimientos muy relevantes en la producción poética de las Vanguardias, los que se basan en la **disposición gráfica** del material. Aunque el mero tratamiento gráfico no parezca un recurso propiamente literario, sí que contribuye a la expresividad de algunas ideas. En esta composición es sobre todo relevante un verso brevísimo aislado:

"Huye."

Metro bisílabo que, en el contexto de un poema compuesto por extensos versículos, se ve resaltado visualmente por su concisión, convirtiéndose en un significante pictórico que trasmite uno de los momentos más intensos, un imperativo directo que resume en dos sílabas lo que se está tratando de expresar a lo largo de toda la composición, esa desesperación del poeta que no le permite estar accesible a la presencia del "Tú" amado.

"En un charco" es, en definitiva, una significativa muestra inicial de cómo Blas de Otero combina magistralmente los recursos del ritmo paralelístico de pensamiento con todos los ritmos fónicos: métrica, acentos, aliteraciones, etc. A lo largo del presente trabajo se tendrá ocasión de seguir presentando ejemplos de la originalidad y dominio oteriano en el campo del versolibrismo²²², así como de descubrir las distintas modalidades que irán surgiendo en las sucesivas etapas de su producción poética.

²²² En primer lugar en el apartado de este mismo capítulo titulado "El versolibrismo en la poesía oteriana", pero, sobre todo, a partir de su obra PPP y hasta la todavía inédita HMclG, que será cuando la mayor parte de los poemas comentados serán versolibristas.

4.2.- REDOBLE DE CONCIENCIA

Este segundo libro responde en líneas generales a la misma etapa que el anterior AFH con parecidas preocupaciones temáticas e incluso formas métricas muy cercanas. En cuanto al plano conceptual, continúa mostrando un tono desesperado, de vacío y soledad, de raíz existencialista propia de la filosofía europea de la época. La temática básica sigue siendo el desgarrador enfrentamiento con ese Dios "sordo" que deja abandonados a los hombres en su desgracia, pero el horror incluso se ha recrudecido respecto al libro anterior:

"Parece como si el mundo se acabase, se hundiera
 Parece como si Dios, con los ojos abiertos,
 a los hijos del hombre los ojos les comiera."

("Hijos de la tierra", RC-20)

Disminuyen o más bien desaparecen en RC los poemas con temática amorosa, frente a la larga serie de ellos que aparecía en AFH ("Desamor", "Música tuya", "Cuerpo de la mujer...", "Un relámpago apenas", "Ciegamente", "Luego", "En un charco", etc.) en los que el amor y la mujer se intuían como un posible sustituto de Dios:

"Cuando te vi, oh cuerpo en flor desnudo,
creí ya verle a Dios en carne viva"

("Luego", AFH-8)

Lo que caracteriza RC, individualizándolo respecto al poemario anterior, es un claro acercamiento a los problemas de los seres humanos, del hombre histórico, preocupación que prelude ya el cambio temático radical en los libros de su siguiente etapa con PPP como apertura. Ya el soneto inicial de RC (titulado "Cántico" en A), enlaza con "A la inmensa mayoría", poema liminar de PPP.

Esta conciencia rehumanizadora de apertura a los otros es sobre todo patente en la serie de poemas consecutivos en verso libre ("Que cada uno aporte lo que sepa"(RC-17), "Plañid así"(RC-18), "Mundo"(RC-19) e "Hijos de la tierra"(RC-20)²²³) centrados en la angustia ante los horrores de la Guerra Europea (tema que ya se avanzaba tímidamente en algún poema de AFH como "Canción").

Se trata, por lo tanto, de una obra que reúne preocupaciones anteriores y posteriores (prosigue con renovada vitalidad el enfrentamiento personal con Dios, al mismo tiempo que se abren nuevas vías de aproximación a los otros, a la "inmensa mayoría") carácter transitorio que se verá claramente incrementado en los nuevos poemas que Otero incluye en Ancia en 1958.

²²³ Se puede consultar un comentario detenido de estos poemas en el apartado titulado "El versolibrismo en la primera etapa poética" de este capítulo III.

4.2.1.- SONETOS:

En RC se incrementa ligeramente el porcentaje de sonetos en relación a los que aparecían en AFH²²⁴, lo cual no implica que disminuya el número de poemas versolibristas sino que, por el contrario, éstos también aumentan estadísticamente²²⁵. La explicación se halla en el hecho de que en este segundo libro desaparece casi por completo la versificación semi-libre, o sea, las series endecasilábicas con heterometrías, y se eliminan también las silvas tradicionales y los romances alejandrinos; de esta forma, RC está compuesto exclusivamente por sonetos(13) y verso libre(7) (con la única excepción de dos composiciones en cuartetos endecasilábicos²²⁶). Por lo que, para el análisis rítmico de este poemario, se han establecido solamente dos apartados que representan la tendencia bipolar de RC, uno dedicado al sonetismo²²⁷ en las páginas siguientes y otro que se titulará "El versolibrismo en la primera etapa poética"²²⁸.

²²⁴ En AFH los sonetos ocupaban el 50% del total mientras que, en RC, ascienden al 66%.

²²⁵ Las composiciones versolibristas constituyen sólo el 19% en AFH, frente al casi 32% que alcanzan en RC.

²²⁶ Estos dos poemas excepcionales son "Tierra"(RC-6) y "Tabla Rasa"(RC-16).

²²⁷ En el que vamos a analizar cinco sonetos significativos por sus recursos rítmicos predominantes: el poema liminar "Es a la inmensa mayoría..."(RC-1/A-1), "Muerte en el mar"(RC-5/A-10), "Déjame"("Lástima")(RC-7/A-20), "Mudos"(Rc-8/A-18) y "Digo vivir"(Rc-22/A-89) que es la última composición de RC.

²²⁸ En el que se estudiarán detenidamente tres poemas en verso libre de RC ("Plañid así", "Mundo" e "Hijos de la tierra") muy significativos por presentar una gama de tendencias y recursos rítmicos muy diferentes entre sí.

"ES A LA INMENZA MAYORIA..."²²⁹ (RC-1) / (A-1): (SONETO)

Con este soneto Blas de Otero abre el libro RC y expresa su intención de dirigirse "a la inmensa mayoría", pero no emplea un lenguaje directo sino cuajado de símbolos, imágenes y léxico complejo. Los dos primeros cuartetos, por ejemplo, se presentan marcados por un fuerte hipébaton más propio de la poesía barroca culterana que de la restringida concepción que se ha venido ofreciendo del lenguaje de la poesía social:

"Es a la inmensa mayoría, fronda	11(9+2)	A
de turbias frentes y sufrientes pechos,	11(5+6)	B
a los que luchan contra Dios, deshechos	11(8+3)	B
de un solo golpe en su tiniebla honda.	11(5+6)	A
o ò o ó o o o ó o ó o	2,4,8	SÁFICO
o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8	SÁFICO
o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SÁFICO
o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8	SÁFICO
A ti, y a ti, y a ti, tapia redonda	11(6+5)	A
de un sol con sed, famélicos barbechos,	11(4+7)	B
a todos, oh sí, a todos van, derechos,	11	B
estos poemas hechos carne y ronda.	11	A

²²⁹ Según las investigaciones de Sabina de la CRUZ, los poemas de RC, lo mismo que los de AFH, fueron escritos en Bilbao entre los años 1947-1950 (BO.CEC, Op.cit., p. 823).

o ó o ó o <u>ó ó o o</u> ó o	2,6,7	ANTIRRÍTMICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO
o ó o <u>ó ó</u> ó o ó o ó o	2,4,5,6	ANTIRRÍTMICO
o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
Oídllos cual al mar. Muerden la mano	11(6+5)	C
de quien la pasa por su hirviente lomo.	11(5+6)	D
Restalla al margen su bramar cercano	11(5+6)	C
o ó o ó o <u>ó ó o o</u> ó o	2,4,6,7	ANTIRRÍTMICO
o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8	SÁFICO
o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8	SÁFICO
y se derrumban como un mar de plomo.	11(5+6)	D
¡Ay, ese/ ángel fieramente humano	11	C
corre a salvaros, y no sabe cómo!	11(5+6)	D
o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SÁFICO
o ó o ó o ò o ó o ó o	2,4,6,8	HEROICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SÁFICO

Este soneto introductorio de RC combina los más variados recursos rítmicos, basándose en la isometría y en los paralelismos acentuales; dentro de su polirritmia tiendo al predominio de los esquemas sáficos, todo el primer cuarteto está compuesto en este tipo de endecasílabos que reaparecerán en los tercetos, manteniendo siempre los acentos en 4^a y 8^a. En este sentido, esta composición prelude ya la **tendencia acentual dominante** en

el libro, pues (como se comentará en las conclusiones de este capítulo) en RC se fragua una **evolución hacia las modalidades sáficas** que terminan por superar ampliamente a las heroicas dominantes en AFH²³⁰.

En el ritmo acentual de "Es a la inmensa mayoría", cabe destacar asimismo el efecto expresivo de los **acentos antirrítmicos** que se acumulan en tres de los endecasílabos:

"A ti, y a ti, y a ti, <u>t</u> apia redonda"	ANTIRRITMICO (en 6ª y 7ª)
"a todos, <u>oh sí, a todos</u> van, derechos" ²³¹	" (en 5ª-6ª)
"Oídllos cual al <u>mar</u> . <u>Muerden</u> la mano"	" (en 6ª-7ª)

Este último caso es el más significativo puesto que la ubicación de los dos acentos contiguos (en 6ª y en 7ª sílaba) es intencionada y cumple una función expresiva. Cobran relieve sonoro los términos "mar" y "muerden", creando una armonía imitativa del brusco sonido de la mar, así como de la violencia contenida en el acto de morder. Al acento antirrítmico se une la aliteración casi paronomásica entre ambas palabras, **aliteración** de vibrantes que se extiende a los versos siguientes, contribuyendo todos los recursos a

²³⁰ En AFH los esquemas sáficos ocupaban sólo el 21'5% del total endecasilábico mientras que, en RC, esta modalidad se extiende al 42'7% y los heroicos quedan relegados al 21'5% de los endecasílabos. Para conocer los datos exhaustivos de la revisión estadística que he llevado a cabo sobre los esquemas acentuales de la primera etapa poética, consúltense las conclusiones de este capítulo III. Remitimos también al soneto "Mar adentro" (RC-4) como ejemplo de otro poema en el que domina la monorritmia sáfica de una manera todavía más marcada (Véase el apéndice donde se analizan la totalidad de los poemas de AFH y RC).

²³¹ Se puede apreciar en este verso la aplicación tan personal que Blas de Otero realiza de las sinalefas, admitiéndolas incluso cuándo se ven dificultadas por la acentuación de una de las vocales y por una marcada pausa interna: "...oh sí, a todos...". A pesar de todas esas condiciones que, según la métrica tradicional, impiden la ligazón vocálica el poeta acepta la sinalefa (si no, el verso sería un dodecasílabo, heterometría que no se puede concebir según la tónica general de los sonetos en esta primera etapa poética). Esta sinalefa, además, es la causante del conflictivo enfrentamiento entre dos acentos rítmicos. No se trata de un caso aislado en su poesía, es una buena muestra, por el contrario, de la libertad oteriana, que no se preocupa por la ruptura de algunas "normas métricas" en aras de cota mayor de expresividad.

subrayar la violencia mediante un ritmo arrollador: "Oídlos cual al mar. Muerden.../ por su hirviente lomo./ Restalla al margen su bramar cercano/ y se derrumban como un mar de plomo".

Iniciábamos el comentario haciendo hincapie en el hipérbaton que domina el poema, el desorden sintáctico es patente sobre todo en las dos primeras estrofas que, de hecho, no completan su sentido hasta el final del segundo cuarteto. La estrofa inicial presenta una marcada elipsis, no incluye el sujeto, se trata sólo de una enumeración de complementos indirectos: "Es a la inmensa mayoría...a los que luchan contra Dios..."; enumeración que continúa intensificándose en "A ti, y a ti, y a ti...a todos, oh sí, a todos...". Así, el hipérbaton y la elipsis crean un **ritmo tonal tensivo y ascendente** que va aumentando la emoción poética hasta llegar al climax en el que se explicita por fin el objeto que se dirige a todos esos complementos indirectos: "estos poemas hechos carne y ronda". En definitiva, Blas de Otero ha utilizado este enrevesado hipérbaton para enfatizar la importancia de los complementos indirectos enumerados que ocupan así el primer lugar, es decir, para destacar esa "inmensa mayoría" hacia la que se enfoca ahora su poesía.

Continuando en la línea de afinidades de este soneto con la poesía barroca, aparte del hipérbaton, pudiera establecerse una relación entre el segundo verso y el famoso endecasílabo de Góngora que fue comentado por Dámaso Alonso:

"(fronda)/ de turbias frentes y sufrientes pechos"

(Blas de Otero)

"Infame turba de nocturnas aves"

(Góngora)

Las coincidencias entre ambos endecasílabos son numerosas: la cercanía fonética entre dos términos tan poco frecuentes como "turbias" y "turba", la rima interna (entre "frentes y sufrientes" en el verso oteriano y "turba" con "nocturnas" en el de Góngora), la anteposición adjetival, es decir, la disposición adj+sust es también similar en los dos ejemplos, y, finalmente, en cuanto al ritmo acentual, el uso de dos esquemas sáficos idénticos, con acentos en 2^a, 4^a y 8^a.

"MUERTE EN EL MAR" (RC-5) / (A-10): (SONETO)

Los recursos rítmicos de este soneto contribuyen sobretodo a remarcar su **estructura conceptual bimembre**, diferenciando los cuartetos de los tercetos. Los primeros muestran una profunda desesperación ante la muerte y un radical enfrentamiento con Dios, mientras que en los tercetos se implora la ayuda del Señor con un tono más suave. En el nivel formal esta oposición se subraya mediante tratamientos rítmicos muy distintos: los cuartetos presentan **encabalgamiento** en todos los versos, frente a los tercetos que se atienen a una mantenida **esticomitia**. De modo que la primera parte del soneto refleja el horror y la ansiedad del narrador poemático, de un poeta "desarraigado" que no encuentra ningún asidero espiritual, desesperación expresada a través del violento contraste entre metro y sintaxis que crean los encabalgamientos. En los tercetos, sin embargo, surge un ligero atisbo de esperanza en esos imperativos de salvación dirigidos a Yavé:

"Salva, ¡oh Yavé!, mi muerte de la muerte.

Ancléame en tu mar, no me desames,

Amor más que inmortal. Que pueda verte"

En esta segunda parte del soneto la imagen del poeta que ansía "anclarse", es decir, aferrarse a una posibilidad de esperanza, se realiza rítmicamente a través del equilibrio esticomético; la armonía sintáctico-métrica es un trasunto formal del tono algo más arraigado de los tercetos, como antítesis de la desmoralización y escepticismo absoluto de los cuartetos.

Se pone de manifiesto también en "Muerte en el mar" una peculiaridad rítmica oteriana muy original que denominamos "**compensación métrica**" y que, por la trascendencia que alcanza en la primera etapa de su poesía, se comentará detenidamente en las conclusiones de este capítulo²³². Adelantamos ahora brevemente la explicación de este fenómeno, aunque remitimos al apartado correspondiente. Los endecasílabos oterianos se subdividen en hemistiquios que, en general, responden a las siguientes medidas: (7+4) o (6+5). La "compensación" afecta a un alto porcentaje de los casos en que el primer hemistiquio es un hexasílabo, tendiendo a finalizarlo con un vocablo agudo que añade una sílaba y lo aproxima por tanto a los hemistiquios heptasilábicos.

"Si caídos al <u>mar</u> ..."	11(6'+5)
"nuestros cuerpos a Dios..."	11(6'+5)
"hiñesen sin <u>pi</u> edad..."	11(6'+5)
"Ancléame en tu <u>mar</u> ..."	11(6'+5)
"Amor más que inmortal <u>al</u> ..."	11(6'+5)

La compensación métrica de la pausa medial va acompañada ocasionalmente por

²³² Véase el apartado "Características rítmicas de la primera etapa poética", p. 212.

rimas internas agudas ("mar", "piedad", "mar", e "inmortal") que subrayan la separación entre los hemistiquios confirmando mayor entidad a esa pausa. En el análisis rítmico de este soneto completo se puede comprobar cómo absolutamente todos los versos cuyo primer hemistiquio es inferior a siete sílabas terminan en palabra aguda:

"MUERTE EN EL MAR"

Si caídos al mar, nos agarrasen	11(6+5)	A
de los pies y estirasen, tercas, de ellos	11(7+4)	B
unas manos no humanas, como aquellos	11(7+4)	B
pulpos viscosos que a la piel se asen...	11	A
o o ó o o ó o ò o ó o	3,6	MELÓDICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELÓDICO
o o ó o o ó o ò o ó o	3,6	MELÓDICO
ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SÁFICO
Ah, si morir lo mismo fuese: echasen	11(9+2)	A
nuestros cuerpos a Dios, desnudos, bellos,	11(6+5)	B
y sus manos, horribles, nuestros cuellos	11(7+4)	B
hiñesen sin piedad, y nos ahogasen...	11(6+5)	A
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFÁTICO
ó o ó o o ó o ó o ó o	1,3,6,8	MELÓDICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELÓDICO
o ó o ò o ó o ò o ó o	2,6	HEROICO

Salva, ¡oh Yavé! mi muerte de la muerte.	11(4+7)	C
Ancléame en tu mar, no me desames,	11(6+5)	D
Amor más que inmortal. Que pueda verte.	11(6+5)	C
ó o o ó o ó o ò o ó o	1,4,6	SÁFICO
o ó o ò o ó o ò o ó o	2,6	HEROICO
o ó o ò o ó o ó o ó o	2,6,8	HEROICO
Te toque, oh Luz huidiza, con las manos.	11(7+4)	E
No seas como el agua, y te derrames	11(7+4)	D
para siempre, Agua y Sed de los humanos.	11(4+7)	E
o ó o ó o ó o ò o ó o	2,4,6	SÁFICO
o ó o ó o ó o ò o ó o	2,4,6	SÁFICO
ó o ó o o ó o o o ó o	1,3,6	MELODICO

("LÁSTIMA")(RC-7) / "DÉJAME"²³³(A-20): (SONETO)

Este soneto de un violento enfrentamiento con Dios presenta múltiples muestras rítmicas de esa abrupta ira que lo genera. Por un lado los encabalgamientos que ponen en conflicto el metro con la normalidad sintáctica y sobre todo los versos **polipausados**, que irrumpen a trompicones deshaciendo la suavidad del endecasílabo. La fragmentación versal es una tendencia muy extendida en la poesía de Otero, quien rompe así los moldes clásicos

²³³ El título original de este poema y el que queda en Ancia era "Déjame", Otero lo modificó por motivos de censura, así como añadió un epígrafe suavizador de San Juan de la Cruz.

del soneto, pero en este poema la técnica rupturista se lleva a su extremo. Si los hemistiquios más frecuentes en los endecasílabos oterianos son (7+4) y (6+5), aquí son sustituidos por "braquistiquios" mucho más breves y abruptos: (3+8), (3+4+4), (3+3+5), (4+4+3) y (5+4+2), más adecuados para una composición de carácter tan incisivo y violento.

Esporádicamente se recurre a la efectividad expresiva de la aliteración y de la **paronomasia**, valiéndose de la arrebatada sonoridad de las vibrantes múltiples, como en los últimos versos:

"...Esas manos que son trojes
del hambre y de los hombres que arrebatas"

Otro recurso que domina este poema de una manera absoluta es el **encabalgamiento**. De los catorce versos, diez cabalgan sobre los siguientes, resultando así un "retardamiento o una marcha acezante, cortada, violenta, especialmente cuando se acumulan muchos versos cabalgando los unos sobre los otros"²³⁴. También contribuyen al tono turbador del soneto algunos **acentos antirrítmicos** en 6ª y 7ª sílaba:

"Me haces daño, Señor. Quita tu mano"

"compadécete ya, quita esa mano"

"no se sabe por qué. Quiero cortarte"

Las repeticiones aumentan finalmente el clima de desesperación obsesiva, "quita tu mano/ de encima" y "quita esa mano/ de encima", en ambos casos con el mismo encabalgamiento. Toda esta acumulación acentual, unida a las series aliterativas que

²³⁴ ALARCOS LLORACH: La poesía de ..., Op.cit., p.105.

multiplican los fonemas cortantes ("...qué. Quiero..."), produce una sensación de balbuceo inconexo que impide la fluidez discursiva de los endecasílabos en este turbulento soneto.

"DÉJAME"

Me haces daño, Señor. Quita tu mano	11(6+5)	A
de encima. Déjame con mi vacío,	11(3+8)	B
déjame. Para abismo, con el mío	11(3+4+4)	B
tengo bastante. Oh Dios, si eres humano,	11(5+7)	A
ó o ó o o <u>ó ó o o</u> ó o	1,3, <u>6,7</u>	ANTIRRÍTMICO
o ó o ó o o ò o o ó o	2,4	SÁFICO
ó o o ò o ó o o o ó o	1,6	ENFÁTICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SÁFICO
compadécete ya, quita esa mano	11(6+5)	A
de encima. No me sirve. Me da frío	11(3+4+4)	B
y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío	11(3+3+5)	B
como tú. Y a soberbio, yo te gano.	11(3+4+4)	A
o o ó o o <u>ó ó o o</u> ó o	3,6,7	MELÓDICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SÁFICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SÁFICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELÓDICO
Déjame. ¡Si pudiese yo matarte,	11(3+8)	C
como haces tú, como haces tú! Nos coges	11(4+4+3)	D

con las dos manos, nos ahogas. Matas	11(5+4+2)	E
ó o o ò o ó o ó o ó o	1,6,8	ENFÁTICO
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SÁFICO
o o o ó o o o ó o ó o	4,8	SÁFICO
no se sabe por qué. Quiero cortarte	11(6+5)	C
las manos. Esas manos que son trojes	11(3+8)	D
del hambre, y de los hombres que arrebatas.	11(3+8)	E
o o ó o o <u>ó ó o o</u> ó o	3,6,7	ANTIRRÍTMICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	SÁFICO
o ó o o o ó o o o ó o	2,6	HEROICO

"MUDOS" (RC-8) / (A-18).(SONETO)²³⁵

Esta composición se ha seleccionado por constituir una muestra perfecta de la trascendencia concedida a la **rima interior**. Rima que se reitera prácticamente en todos los versos del poema (excepto en dos) y se produce siempre al final del primer hemistiquio (coincidiendo por tanto con la compensación métrica). De esta forma se duplican las resonancias musicales del poema, acercándose a la creación de una estructura estrófica paralela en el interior de los versos, porque, no sólo se dan casos esporádicos de ecos,

²³⁵ Poema comentado por A. Carballo Picazo y Biruté Ciplijauskaitė, respectivamente en: "Sobre unos versos de Blas de Otero" (Homenaje Universitario a Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1970, p. 259), y en "Sobre la estructura del poema en Blas de Otero" (en Blas de Otero. Study of a poet, Univ. of Wyoming, 1980, p.22.)

sino que se ordenan simétricamente:

1ª Estrofa:

"...Dios / A

...corazón / A

...llamé / B

...a Él / B

2ª Estrofa:

...amor / A

...sol / A

3ª Estrofa:

...Dios / A

...voz / A

Las rimas son en todos los casos agudas y, por tanto, mucho más llamativas y sonoras, dato relacionable con el sentido del poema. Otero se siente mudo ante la sordera del Dios al que clama, pero sigue luchando para expresarse "con las manos", con gestos, "con manotazos...como rayos". A esa angustiosa necesidad de hacerse escuchar debe este soneto su penetrante sonoridad y la multiplicación de rimas agudas:

"... Y si no entiende

mi voz, tendrá que oír mis manotazos."

También los lectores tendrán que oír esa musicalidad incisiva, esa deliberada voluntad rítmica que se pone de manifiesto incluso mediante una libertad poética en las grafías. Nos referimos al grafema acentual "biés", cuyas variantes se deben comentar teniendo en cuenta la ausencia por el momento de unas obras completas, según Sabina de la Cruz, el poeta deseó hacer constar anormalmente acentuada, para resaltar su sonoridad²³⁶. El hecho de que esta palabra, que Otero insistió en acentuar, ocupe

²³⁶ Así lo afirma Sabina de la CRUZ en su: Tesis Doctoral, Op.cit., p. 849.

precisamente el final de un hemistiquio hexasílabo, viene a confirmar una vez más la trascendencia que concedía a la compensación métrica y a la rima interna. El hemistiquio "-como rayos al biés", en el último terceto, completa finalmente la serie rimada que se iniciaba en el primer cuarteto ("le llamé...", "como atándome a Él").

Destaca entre los demás el último verso del soneto, por ser el **único endecasílabo impausado**. Como hemos advertido en numerosas ocasiones, en la poesía oteriana predominan los versos polipausados, cortados y violentos. En este caso se resalta el final del poema mediante un verso que, en oposición a los demás, no presenta ni pausas ni hemistiquios que interrumpan su fluencia rítmica. Se trata de una modalidad **enfática**, que posee un carácter más llamativo, y es, además, uno de los pocos versos de toda la composición acentuados en la primera sílaba.

"MUDOS"

De tanto hablarle a Dios, se ha vuelto mudo	11(6+5)	A
mi corazón. Con gritos sobrehumanos	11(4+7)	B
le llamé: ahora le hablo con las manos,	11(3+8)	B
como atándome a Él...Solo y desnudo,	11(6+5)	A
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SÁFICO
o ò o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SÁFICO
o o <u>ó ó o</u> ó o o o ó o	3,4,6	MELÓDICO
o o ó o o <u>ó ó o o</u> ó o	3,6,7	ANTIRRÍTMICO
clamoreando amor, tiendo, sacudo	11(6+5)	A

los brazos bajo el sol: signos lejanos	11(6+5)	B
que nadie -el sordo mas, los vientos vanos-	11(6+5)	B
descifra.../¡Ah, nadie nunca anclarme pudo	11(3+8)	A
o o o ó o <u>ó ó o o</u> ó o	4,6,7	ANTIRRÍTMICO
o ó o ó o <u>ó ó o o</u> ó o	2,4,6,7	ANTIRRÍTMICO
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SÁFICO
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SÁFICO
al cielo! Mudo soy. Pero mis brazos	11(6+5)	C
me alzan, vivo, hacia Dios. Y si no entiende	11(6+5)	D
mi voz, tendrá que oír mis manotazos.	11(2+9)	C
o ó o ó o <u>ó ó o o</u> ó o	2,4,6,7	ANTIRRÍTMICO
ó o ó o o ó o o o ó o	1,3,6	MELÓDICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	SÁFICO
Abro y cierro mi cruz. El aire extiende	11(6+5)	D
-como rayos al biés- mis ramalazos.	11(6+5)	C
Acida espuma de mi labio pende...	<u>11</u>	D
ó o ó o o ó o ó o ó o	1,3,6,8	MELÓDICO
o o ó o o ó o ò o ó o	3,6	MELÓDICO
ó o o ó o ò o ó o ó o	1,4,6,8	SÁFICO

POEMA 22: "DIGO VIVIR"²³⁷ (A-89). (SONETO)

Este soneto, además de ser el último de RC²³⁸, adquiere una relevancia muy especial en la organización estructural de la obra por constituir el apartado conclusivo que el poeta aísla mediante el epígrafe "final". Que Blas de Otero utilice precisamente un soneto para cerrar este poemario es un indicio más de la importancia de esta forma métrica en las obras de la primera etapa poética.

Rítmicamente, destaca en este poema la aparición del **encabalgamiento léxico** "...airada-/ mente". A pesar de que en todo RC no se ofrece más que este caso, hay que adelantar que este tipo de encabalgamiento no es una excepción, pues se reitera en la poesía oteriana posterior. Tampoco es el único poeta que ha llevado a cabo esta ruptura. Ya se encontraba en la poesía de uno de sus maestros clásicos más admirados, Fray Luis de León, y, excepcionalmente, se puede localizar en poetas coetáneos de Otero, como es el caso de Gabriel Celaya:

"Todo es terrible-
mente triste."²³⁹

²³⁷ Esta composición ha sido analizada en los trabajos de Xabier Fages Gironella y de A. Berlanga, resultando de especial interés el examen que realiza el primero de los diversos planos lingüísticos de la composición.

-FAGES GIRONELLA, Xabier. "Blas de Otero. Digo vivir", en Nuevas técnicas de análisis de textos, Madrid, Bruño, 1980, pp. 515-542.

- BERLANGA, A.: en Introducción a la Literatura española a través de los textos (al s. XX desde la Generación del 27), Madrid, Istmo, 1979, pp. 177-205.

²³⁸ No sólo cierra el libro, sino que, de hecho, fue también el último en cuanto a la composición; está fechado el autógrafo el 20 de septiembre de 1950 (Vid. Sabina de la CRUZ, *Op.cit.* p. 879). Solo separan unos meses a este poema del que abre Pido la paz y la palabra, compuesto el 11 de marzo de 1951, y esta cercanía se plasma en una semejanza conceptual entre los poemas: ambos inician una ruptura con su poesía anterior, y un acercamiento a los hombres, a la vida.

²³⁹ CELAYA, Gabriel: "Octubre en el norte", 1962.

Es relevante en cuanto al ritmo el segundo cuarteto de "Digo vivir" por sus **paralelismos** a todos los niveles. Los cuatro endecasílabos comparten la misma división pausal en hemistiquios, un tetrasílabo y un heptasílabo(4+7); además, los tres primeros presentan el mismo patrón acentual, son heroicos con acentuación en 4^a, 6^a y 8^a. El ritmo paralelístico trasciende en los dos primeros versos a los niveles sintáctico y semántico:

"Porque escribir / es viento fugitivo,
y publicar, / columna arrinconada"

Contribuyen también a la sonoridad del soneto las rimas internas agudas en "ir" o en "ar" ("vivir", "escribir", "vivir", "morir"), entre las que sobresalen los vocablos "vivir" y "morir" reiterados en expresivas bimetraciones antitéticas.

Pero la estrofa más diferenciada rítmicamente es sin lugar dudas **el último terceto** que, en su papel de cierre no sólo del soneto sino de todo el libro, eleva al grado máximo la tendencia oteriana al distingo formal de los momentos climáticos. En este caso, dos endecasílabos antirrítmicos y uno enfático confieren enorme fuerza poética al terceto final, cuyos esquemas acentuales son tan sorprendentes en un soneto compuesto sólo por equilibrados heroicos (5 versos) y melódicos (6 versos). Además, esta estrofa termina precisamente con un **acento antiestrófico**, de forma que el énfasis acentual recae sobre la 9^a sílaba que entra así en conflicto con la penúltima portadora del axis: "...Lo demás sobra". Esta colisión rítmica impide la lectura fluida del verso y lleva al lector a detenerse entre ambos acentos, creando una pausa que subraya enfáticamente el significado conclusivo de estos dos términos. Un final intenso y violento muy adecuado como conclusión de RC.

El tono vital y esperanzado de este último soneto contrasta con los desesperados poemas que predominan en RC. En este giro radical se puede intuir ya la evolución que sufrirá la poesía oteriana en su siguiente etapa, sobre todo a partir de Pido la paz y la palabra, donde el poeta deja de lado sus sufrimientos internos para fundirse con los problemas de "la inmensa mayoría":

"Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,
abominando cuanto he escrito..."

"DIGO VIVIR"

Porque vivir se ha puesto al rojo vivo.	11	A
(Siempre la sangre, oh Dios, fue colorada.)	11(7+4)	B
Digo vivir, vivir como si nada	11(4+7)	B
hubiese de quedar de lo que escribo.	11	A
o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SÁFICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SÁFICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	HEROICO
Porque escribir es viento fugitivo,	11(4+7)	A
y publicar, columna arrinconada.	11(4+7)	B
Digo vivir, vivir a pulso, airada-	11(4+7)	B
mente morir, citar desde el estribo.	11(4+7)	A

o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
o o o ó o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
ó o o ó o ó o o o ó o	1,4,6	SÁFICO

Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,	11	C
abominando cuanto he escrito: escombros	11(9+2)	C
del hombre aquel que fui cuando callaba.	11	D

ó o o ó o o o ó o ó o	1,4,8	SÁFICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SÁFICO
o ó o ó o ó o o o ó o	2,4,6	SÁFICO

Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra	11(6+5)	E
más inmortal: aquella fiesta brava	11(4+7)	D
del vivir y el morir. Lo demás sobra.	11(6+5)	E

ó o ó o o <u>ó ó o o</u> ó o	1,3,6,7	ANTIRRÍTMICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFÁTICO
o o ó o o ó o o <u>ó ó o</u>	3,6,9	ANTIRRÍTMICO

4.3.-ANCIA (1958)

Este libro apareció en Barcelona subtítulo "Segunda edición de *Angel fieramente humano y de Redoble de Conciencia*". Efectivamente, en él reaparecen todos los poemas de estos dos libros anteriores (excepto dos que son suprimidos de AFH: "Desamor" y "Salmo por el hombre de hoy"). El título mismo supone ya una refundición de los títulos precedentes, la primera sílaba de *angel* y la última de *conciencia*: An-cia.

Sin embargo, no se trata de una mera antología, sino que introduce nada menos que **48 poemas inéditos**, entre los que se cuentan los que estudiaremos en este apartado. Esa cantidad de poemas era, desde luego, suficiente para un nuevo libro²⁴⁰ (téngase en cuenta que AFH y RC sólo tenían 34 y 22 poemas respectivamente). Por tanto, el hecho de editarlos como una antología de lo ya publicado debemos considerarlo un subterfugio contra la censura (aún así, como veremos, no consiguió librarse de sus restricciones y muchos de sus poemas tuvieron que ser modificados).

²⁴⁰ Así lo afirma ya la Dra. Sabina de la CRUZ en el artículo citado de Al amor de Blas de otero (Op.cit., p. 126).

Dado que los poemas añadidos en Ancia en 1958 fueron compuestos en la misma época de AFH y RC, y considerando que está suficientemente representada la poesía de esta primera etapa poética en las páginas precedentes, para el análisis de A se ha seleccionado²⁴¹ sólo uno de los poemas más representativos del ritmo predominante en el libro:

"ENCUESTA" (A-34): VERSO LIBRE PARALELÍSTICO:

Composición versolibrista muy significativa en el contexto global de esta obra, pues en A el número de poemas en verso libre aumenta claramente respecto a los otros dos libros de esta etapa. Comencemos por observar el texto, sin incluir en esta ocasión el esquema visual de los cuatro tipos de ritmos fónicos, ya que no son fundamentales en la constitución de este poema basado más bien, como se verá, en el ritmo paralelístico:

"Quiero encontrar, ando buscando la causa del sufrimiento.

La causa a secas del sufrimiento a veces
mojado en sangre, en lágrimas, y en seco
muchas más. La causa de las causas de las cosas
horribles que nos pasan a los hombres.

No a Juan de Yepes, a Blas de Otero, a Leon
Bloy, a César Vallejo, no, no busco eso,

²⁴¹ La descripción rítmica del resto de las composiciones nuevas de A se puede consultar en uno de los apéndices de esta tesis.

qué va, ando buscando únicamente
la causa del sufrimiento
(del sufrimiento a secas),
Y siempre vuelta a empezar.

Me pregunto quién goza con que suframos los hombres.
Quién se afeita a favor del viento de la angustia.
Qué sucede en la sección de Inmortalidad
cuando según todas las pruebas nos morimos para siempre.
Sabemos poco en materia de sufrimiento.
Estamos muy orgullosos con nuestro orgullo,
pero si yo les arguyo con el sufrimiento no saben qué decirme.
Mire usted en la guía telefónica,
o en la Biblia, es fácil que allí encuentre algo.
Y agarro la biblia telefónica,
y agarro
con las dos manos la *Guía de pecadores...*, y se caen al suelo todos los platos.

Desde los siete años
oyendo lo mismo a todas horas, cielo santo
santo, santo, como de Dios al fin obra maestra!

Pero, del sufrimiento, como el primer día:
mudos y flagelados a doble columna. Es horrible"

"Encuesta" es un buen ejemplo del ritmo de pensamiento por apoyarse fundamentalmente en las repeticiones (tanto fónicas como sobre todo morfosintácticas y semánticas). La amplia heterometría del poema se observa ya desde una visión inicial, sus metros fluctúan desde los breves hexasílabos hasta versos de veintiún o veinticuatro sílabas. Por lo que la impresión rítmica que produce no podemos buscarla en el ritmo de cantidad sino en mecanismos mucho más libres, personales de cada poeta y diferentes en cada composición.

Hay que destacar, sin embargo, que, dentro del ritmo de cantidad, la libertad no es absoluta sino que refleja tendencias oterianas habituales. Es patente en primer lugar la **recurrencia endecasilábica**; a pesar de tratarse de un poema claramente versolibrista, Otero sigue mostrando preferencia por los metros de once sílabas. Esta tendencia reaparece a través de toda su producción; en los más variados tipos de poemas en verso libre, e incluso en algunas prosas poéticas surgen estos metricismos. Concretamente en esta composición destacan seis sonoros endecasílabos:

"...mojado en sangre, en lágrimas, y en seco"	11	HEROICO
"horribles que nos pasan a los hombres"	11	"
"No a Juan de Yepes, a Blas de Otero, a Leon"	11	"
"Mire usted en la guía telefónica,	11	MELÓDICO
<i>o en la Biblia, es fácil que allí encuentre algo.</i>	11	
Y agarro la biblia telefónica,"	11-1	

Y todavía se acumulan más endecasílabos si rastreamos entre los hemistiquios:

"Me pregunto/quién goza con que suframos los hombres"	4+11
".../y se caen al suelo todos los platos."	13+11

Un buen poeta como Blas de Otero posee siempre una capacidad rítmica interior que le conduce, consciente o inconscientemente, a retomar los endecasílabos que tan magistralmente ha utilizado en una infinidad de sonetos. De todas formas, la tendencia isométrica se extiende también a otras medidas versales y, esporádicamente, encontramos metros idénticos contiguos. Es el caso, por ejemplo, de estos tres tridecasílabos casi inmediatos:

"Quién se afeita a favor del viento de la angustia.	13
Qué sucede en la sección de Inmortalidad...	13
Sabemos poco en materia de sufrimiento..."	13

El primer verso del poema (A), que cuenta con diecisiete sílabas y está dividido en un hemistiquio eneasílabo y otro octosílabo, tiene un gemelo (B) más adelante en otro verso heptadecasílabo seccionado en dos hemistiquios idénticos a los anteriores:

A- "Quiero encontrar, ando buscando/ la causa del sufrimiento"	17 (9+8)
B- "cuando según todas las pruebas/ nos morimos para siempre"	17 (9+8)

Ambos presentan, además, esquemas simétricos en cuanto al ritmo de intensidad, que dan lugar a destacadas bimetraciones paralelísticas; se producen coincidencias acentuales entre los primeros hemistiquios de la composición y los del otro verso de diecisiete sílabas:

Hemistiquios paralelos:	Sílabas acentuadas:
"Quiero encontrar, / ando buscando..."	1 ^a y 4 ^a / 1 ^a y 4 ^a
"cuando según / todas las pruebas..."	1 ^a y 4 ^a / 1 ^a y 4 ^a

Se pone de relieve el "Encuesta" el papel primordial que adquiere el ritmo en los versos iniciales y finales oterianos. Este verso **liminar** (A) es perfecto en cuanto a la explotación expresiva de todo tipo de recursos rítmicos: en una sola línea Otero resume y adelanta todo el sentido de la composición. Presenta la angustiosa búsqueda de la causa del sufrimiento (pesquisa muy propia del sentido existencialista de su primera etapa poética) y la tenacidad de esta indagación se plasma en el ritmo paralelístico de este verso desde diversos planos lingüísticos:

En primer lugar, con la repetición del mismo concepto en dos expresiones diferentes, "Quiero encontrar,/ ando buscando...". La identidad semántica se ve reforzada por un claro paralelismo sintáctico: ambas frases se componen de un verbo ("quiero", "ando") seguido de una forma verbal no personal ("encontrar", "buscando").

El aspecto iterativo se destaca, además, mediante una simetría en los ritmos de cantidad y de intensidad. Las dos expresiones semejantes se componen del mismo número de sílabas (cinco, si admitimos para este cómputo la adición de una sílaba en la terminación aguda "encontrar"). Respecto a los esquemas acentuales, ya se han analizado los reiterado acentos en primera y cuarta sílaba de ambas frases. En definitiva, todos los planos poéticos, incluidos los puramente fónicos, se complementan para aumentar la expresividad del poema.

La musicalidad de la composición no está basada, sin embargo, en estos metricismos más o menos esporádicos; las pequeñas regularidades del ritmo de cantidad (los frecuentes endecasílabos, etc.) no constituyen más que un apoyo rítmico secundario. La organización de "Encuesta" se genera fundamentalmente por las reiteraciones sintácticas y semánticas, que crean un efecto sonoro insistente, pesado. Esta insistencia

rítmica está relacionada con el plano conceptual del poema, la agobiante e inevitable presencia del sufrimiento en la vida humana:

"Desde los siete años
oyendo lo mismo a todas horas..."

El ritmo porfiado concuerda asimismo con el inalterable empeño oteriano por desvelar las causas de ese sufrimiento universal:

"Quiero encontrar, ando buscando la causa del sufrimiento."
...Y siempre vuelta a empezar."

En este último verso el poeta insiste, ahora explícitamente, en esa sensación reiterativa que nos producía el poema tanto conceptual como formalmente. No se puede ya poner en duda la intención deliberada de crear un clima de obsesiva invariabilidad: el inacabable eterno retorno de los mismos problemas y sufrimientos humanos.

Atrevida resulta en esa línea la **reiteración de palabras-clave** que Otero lleva a cabo, atrevida por su insistencia, siendo poco frecuente en poesía repetir los mismos vocablos tantas veces. Estos términos nucleares son sobre todo "causa", "sufrimiento" y el verbo "buscar":

"...ando buscando la causa del sufrimiento.
La causa a secas del sufrimiento a veces...
...La causa de las causas de las cosas...
ando buscando únicamente
la causa del sufrimiento
(del sufrimiento a secas),
la causa a secas del sufrimiento a veces..."

Sabemos poco en materia de sufrimiento...
 pero si yo les arguyo con el sufrimiento...
 Pero, del sufrimiento, como el primer día..."

El expresivo término "sufrimiento" (muy sonoro por su longitud y acentuación doble) se repite nada menos que ocho veces, así como la palabra "causa" otras seis veces, y el verbo buscar tres veces. Y no es sólo esto, sino que se organizan series iterativas con muchos otros giros de contenidos sinónimos (como "quiero encontrar", "me pregunto quién...quién...qué...", "sabemos poco", "no saben qué decirme", "allí encuentre algo", "pero del sufrimiento como el primer día", etc).

Estas ideas clave se resaltan además mediante llamativos **juegos de palabras**, que confieren relieve poético a los conceptos culminantes:

"La causa de las causas de las cosas"

El pleonasma arrastra esta expresión hacia el campo del absurdo, "la causa de las causas...de las causas de las causas..." y así eternamente, en una cadena sin fin. Blas de Otero culmina la frase recurriendo a la **paronomasia** ("causas de las cosas") otra nueva repetición, esta vez sólo en el plano fónico, pero que implica una inquietud indagativa o una versión trascendente de la *historia interminable*.

Volviendo a los juegos de palabras, resulta también muy expresivo el que lleva a cabo con la frase "a secas":

"La causa a secas del sufrimiento a veces
 mojado en sangre, en lágrimas, y en seco

muchas más..."

El poeta parte de la imagen lexicalizada en el lenguaje común, "la causa a secas", con el sentido de "la causa sin más"; pero seguidamente juega con el sentido literal de la expresión "a secas", como contrario de lo mojado, y este juego le lleva a distinguir entre el sufrimiento mojado en sangre o en lágrimas (las desgracias que se lloran), y el sufrimiento "en seco" (puro y duro, sin ningún desahogo). No se trata de un juego meramente lingüístico, sino que tiene trascendencia filosófica en el poema y lo retoma con modificaciones en varios casos; en esta ocasión ya no será solamente "la causa a secas", sino:

"(del sufrimiento a secas),

la causa a secas del sufrimiento a veces...

y siempre vuelta a empezar."

Ha convertido el segundo verso en un **estribillo**, situando además puntos suspensivos al final, como se suele hacer en los estribillos de las canciones tradicionales, y añadiendo, a manera de acotación escénica, el último verso "y siempre vuelta a empezar".

Todo este poema versolibrista es un magnífico compendio de las complejas técnicas con que se plasma el ritmo de pensamiento en Ancia y permite admirar el dominio oteriano del lenguaje, que ya se observaba en AFH y RC. Vamos a dedicar a continuación un apartado especial al estudio del verso libre en los otros libros de su primera etapa poética.

5.- EL VERSOLIBRISMO EN LA PRIMERA ETAPA POÉTICA

Las obras de Blas de Otero que ofrecen una cosmovisión existencial, sobre todo AFH y RC, se distinguen formalmente por un claro predominio de los poemas tradicionales en endecasílabos y por la amplia presencia del sonetismo, por ello al analizar las características rítmicas de esta primera época creativa me he centrado primordialmente en el estudio de este tipo de métrica preestablecida. Sin embargo, teniendo en cuenta que ya en estos libros el poeta inicia su camino por la senda del versolibrismo²⁴², trayectoria que tendrá excelentes resultados en obras posteriores, considero necesario hacer aquí un breve estudio sobre los poemas en verso libre de estos primeros libros. Se han seleccionado con este fin tres composiciones versolibristas de RC²⁴³ ("Plañid así", "Mundo" e "Hijos de la tierra") que, por su carácter innovador y su complejidad rítmica, creo oportuno comentar detenidamente.

²⁴² Remitimos al apartado teórico de nuestra investigación en el que se explica la terminología que se va a emplear para el análisis del versolibrismo. Y recordamos especialmente la tipología del verso libre que Isabel PARAÍSO DE LEAL ha llevado a cabo en su obra: El verso libre hispánico, Op.cit., p. 389:

²⁴³ He escogido las composiciones de RC porque en esta obra la proporción estadística del verso libre aumenta respecto al libro precedente (El versolibrismo ocupa el 19% en AFH, frente al 32% en RC)

En la base de todo verso libre se encuentra la idea de ruptura con la disciplina formal tradicional y, en general, con toda ley o regla que imponga unos límites a la poesía; supone por lo tanto un esfuerzo encaminado a la liberación poética, a la expresión espontánea, única y original del poeta²⁴⁴. Debido a esta característica inherente que conduce a los poemas versolibristas por caminos no trillados, nos parece consustancial imposibilidad de estudiar el verso libre desde una perspectiva generalizadora. Resulta por el contrario conveniente analizar cada una de las composiciones libres de una manera individualizada, es decir, teniendo en cuenta su contenido y circunstancias particulares. En los poemas versolibristas, además, será trascendental destacar la interrelación entre los aspectos formales y los aspectos conceptuales, ya que la tendencia liberalizadora de este tipo de poesía confiere aún mayor relevancia al trasfondo significacional y expresivo, basándose en lo que se ha denominado "ritmo de pensamiento"²⁴⁵.

²⁴⁴ Son muy logradas en este sentido las palabras de Unamuno en contra de cualquier preceptiva académica en la poesía: "Todo verdadero poeta es un hereje, y el hereje es el que se atiene a postceptos y no a preceptos, a resultados y no a premisas, a creaciones, o sea poemas y no a decretos, o sea dogmas. Porque el poema es cosa de postcepto y el dogma es cosa de precepto". (UNAMUNO, Miguel de: Obras completas, edición de Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1966-1971, vol. VI: Poesía, pp. 659-660).

²⁴⁵ "El ritmo de pensamiento consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos, mientras los ritmos fónicos se basan en el sonido. El ritmo de pensamiento engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo, el símbolo, y las palabras clave, la anáfora, el estribillo, la repetición de emociones o situaciones o ideas en un texto... Como puede verse, es enormemente vasto y se da tanto en el verso como en la prosa": Isabel PARAISO DE LEAL: El verso libre hispánico, Madrid, Gredos, 1985, pp.57-58.

5.1.- "PLAÑID ASI" (RC-18 / A-79): (VERSO LIBRE)

La lectura "en alta voz" de este poema produce desde el primer momento una exquisita sensación de **musicalidad**. Subconscientemente se relaciona su ritmo con el plano conceptual, en el que "están multiplicando las niñas en alta voz"y, por ello, subyace en el poema la monocorde cantinela de la tabla de multiplicar, una monotonía canción reiterada indefinidamente. A continuación vamos a analizar el plano formal en busca de los recursos expresivos que conforman este ritmo perfecto por su coordinación de fondo y forma:

Están multiplicando/ las niñas en alta voz,	15(7+8)	A
o ó o ò o ó o / o ó o o ó o ó(o)	TROC.MIXT	
yo por ti,/ tú por mí,/ los dos	11(4+4+3)	A
ó o ó(o)/ ó o ó(o)/ o ó(o)	TROC.TROC.TROC	
por los que ya no pueden/ ni con el alma,	12(7+5)	
o ò o ó o ó o / o ò o ó o	TROC.TROC	
cantan las niñas/ en alta voz	10(5+5)	A
ó o o ó o / o ó o ó(o)	DACT.TROC	
a ver si consiguen/ que de una vez las oiga Dios.	15(6+9)	A
o ó o o ó o / o ò o ó o ó o ó(o)	TROC.TROC	

Yo por ti,/ tú por mí,/ todos	10(4+4+2) A
ó o ó(o)/ ó o ó(o)/ o ò(o)	TROC.TROC.TROC
por una tierra en paz/ y una patria mejor.	14(7+7)A
o ó o ó o ó(o)/ ó o ó o o ó(o)	TROC.MIXT.
Las niñas de las escuelas públicas/ ponen el grito en el cielo,	19(11+8)
o ó o ò o o <u>ó o</u> ó o o/	DACT.
ó o o ó o o ó o	DACT.
pero parece que el cielo/ no quiere nada con los pobres,	17(8+9)
ó o o ó o o ó o/	DACT.
o ó o ó o ó o ó o	TROC
no lo puedo creer./ Debe haber algún error	14(6+8) A
ó o ó o o ó / ó o ó o ó o ó(o)	DACT.TROC
en el multiplicando o en/ el multiplicador.	14(7+7) A
o ò o ò o ó o / o ò o ò o ó(o)	TROC.TROC.
 Las que tengan trenzas,/ que se las suelten,	11(6+5) B
ò o ó o ó o / o ò o ó o	TROC.TROC
las que traigan braguitas,/	
que se las bajen rápidamente,	16(7+9) B
ò o ó o o ó o / o o o ó o ó o o ò o	MIXT.MIXT.
y las que no tengan otra cosa/	

que un pequeño caracol,	18(10+8)	A
o ò o o ó o ó o ó o	MIXT?	
o o ó o ò o ó(o)	TROC.	
que lo saquen al sol,	7	A
o o ó o o ó(o)	DACT.	
y todas a la vez/ entonen en alta voz	14(6+8)	A
o ó o ò o ó / o ó o ó o ó(o)	TROC.TROC	
yo por ti,/ tú por mí,/ los dos	11(4+4+3)	A
ó o ó(o)/ ó o ó(o)/ o ó(o)	TROC.TROC.TROC	
por todos los que sufren en la tierra/ sin que les haga caso Dios ²⁴⁶ .	20(11+9)	A
o ó o ò o ó o ò o ó o	HEROICO(TROC.)	
o o o ó o ó o ó(o)	TROC.	

²⁴⁶ En el plano semántico el poema presenta ciertos problemas textuales que han de ser tenidos en consideración. La primera edición de Ancia (1958) mostraba una variante en el último verso respecto de la edición primera de RC (1951). En vez de "... sin que les haga caso Dios" de 1951 terminaba "... despachurrando el contador". Este cambio tiene su base en la estricta censura española que se recrudeció desde 1956. No pudo Otero seguir proclamando libremente la sordera y culpabilidad de Dios ante los espantosos horrores de la guerra; era imposible semejante crítica en una sociedad cada vez más controlada por la religiosidad y el punto de vista oficial. Así, teniendo que sustituir el hemistiquio, el poeta se decide por un giro hacia el absurdo, llamativo por el léxico coloquial que no parece cuadrar mucho: "despachurrando". De esta forma Otero podía pretender llamar la atención sobre el fragmento, con el fin de que un "lector avisado" reconociera ciertas "extrañas motivaciones". Esta problemática fue ya comentada por Emilio ALARCOS LLORACH en la "Reseña de Ancia" en ARchivum, nº 9, 1959, Oviedo, pp. 436-439.

Se trata de un poema versolibrista marcadamente heterométrico, que presenta toda la gama de variados metros, desde los de diecinueve o veinte sílabas hasta los heptasílabos. Esta irregularidad no parece acercarse en absoluto a la monocorde cantinela que nos sugería el nivel significacional. Un análisis más detallado de la métrica, ya apunta hacia la abundancia de heptasílabos y octosílabos en los hemistiquios. Pero todavía no es muy evidente, no es el ritmo de cantidad el que nos produce esa sensación de regularidad.

La rima sin embargo sí que es muy constante; se repite prácticamente durante todo el poema la rima inicial aguda en -ó-, mucho más llamativa y musical que las rimas graves, y que reaparece en trece de los dieciocho versos del poema.

Pero no será únicamente la asonancia el recurso utilizado, como se observa examinando el **ritmo de intensidad**. El poema queda marcado claramente por un ritmo **trocáico** (ó o) dominante en la práctica totalidad de los versos. De los treintaiocho hemistiquios que hemos detectado, veintisiete son trocáicos y, ya sean heptasílabos, octosílabos, tetrasílabos o enneasílabos, todos siguen este ritmo de base bisílaba. Creo que las cifras hablan por sí mismas, no es necesario comentar el efecto de estos acentos. Su regularidad está relacionada con el contenido del poema; este esquema acentual es inherentemente equilibrado, frente a los ritmos dactílicos o mixtos usados en otros poemas más exacerbados, el trocáico más común en castellano siempre presenta tendencia a la monotonía.

En el poema destaca llamativamente un verso nuclear de ritmo original y ambiguo, repetido tres veces a modo de estribillo: "yo por ti, tú por mí, los dos". Verso fragmentado por múltiples pausas y saturado de acentos de intensidad, que da lugar a interpretaciones muy divergentes tanto de su métrica como de su acentuación. En opinión

del especialista Francisco López Estrada²⁴⁷ el análisis rítmico del presente verso puede presentar tres variantes.

Veamos en primer lugar la versión que considero óptima por su coherencia con el tono global del poema:

"yo por ti, tú por mí, los dos"	11(4+4+3) A
ó o ó(o)/ ó o ó(o)/ o ó(o)	TROC.TROC.TROC

Coincide así con el esquema trocaico que domina el poema y crea, además, el ritmo de cantinela monótona y marcada propio de las tablas de multiplicar recitadas por los niños en las escuelas. Se forman tres "hemistiquios" separados por dos "cesuras fuertes", en las que se ponen en funcionamiento las reglas de fin de verso de adición y sustracción de sílabas. Esta ultrafragmentación versal mimetiza los tiempos de la multiplicación ("dos por dos, dos por tres...").

Las otras interpretaciones cambiarían radicalmente la medida del verso, convirtiéndolo en un eneasílabo en vez de un endecasílabo:

"yo por ti, tú por mí, los dos"	9(3+3+3) A
ó o o / ó o o / o ó(o)	DACTILICO
o o ó o o ó o ó(o)	MIXTO

Estos análisis serían más ortodoxos con la tradición rítmica y eliminarían la saturación acentual del verso, pero no responden a la musicalidad conjunta del poema. La originalidad oteriana consiste precisamente en destacar acentualmente este estribillo.

Resulta de interés remitirnos a las similitudes conceptuales y formales con un poema de Antonio Machado, en el que también surgen unos versos de semejante

²⁴⁷ Conversación con Francisco López Estrada en la Universidad Complutense de Madrid el día 18 de febrero de 1992.

ambigüedad rítmica por exceso de acentos:

"mil veces ciento, cien mil; 8 ()

mil veces mil, un millón" 8 a

Otro de los recursos formales por los que adquiere relevancia este "estribillo" es mediante el **encabalgamiento** (conciendo este recurso en su acepción más amplia²⁴⁸). En el resto del poema domina la esticomitia, las unidades sintácticas coinciden con los versos; sólo en tres ocasiones surgen encabalgamientos, y es precisamente en los "estribillos". De esta forma, la cantinela de la multiplicación se queda en el aire, sin terminar, en puntos suspensivos, como música de fondo del resto de la composición.

Desde el punto de vista morfosintáctico, llama la atención la ausencia casi absoluta de adjetivos, se trata de un poema de carácter nominal y verbal, como la mayoría de la producción oteriana de esta época. El resultado es, evidentemente, un lenguaje directo, violento y descarnado, sin la suavidad ni lentitud que confiere la presencia adjetival; aumentando por tanto el "**dinamismo expresivo**" de la composición, en terminología de Carlos Bousoño²⁴⁹. Todo son situaciones y acciones desnudas, secas, gritos lanzados contra Dios y contra el lector. Así se establece una correspondencia formal con el contenido brusco y desesperado de estos versos, con la soledad de los hombres desgraciados, abandonados sin ninguna ayuda del Señor.

Solamente dos adjetivos muy significativos se mantienen, sólo dos en toda la composición. No han sido eliminados por ser "palabras-clave" y uno de ellos se repite

²⁴⁸ Véase el apartado de "Terminología" (cap. II) en el que se explican las acepciones que adoptamos para cada recurso.

²⁴⁹ BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética, Op.cit.

hasta tres veces ("en alta voz") porque representa el grito angustiado de las niñas hacia Dios. El otro adjetivo "publicas", indica el carácter universal de esta situación desesperada, no se trata únicamente de un grupito de niñas, sino de la humanidad entera, de "todos los que sufren en la tierra sin que les haga caso Dios".

El ritmo reiterativo ofrece un ejemplo muy significativo en este **estribillo** de "Plañid así", pero, como es frecuente en la poesía oteriana, uno de los casos presenta una variante ("Yo por ti, tú por mí, todos") donde se cambia la última palabra "los dos" por "todos". No son repeticiones mecánicas, sino progresiones ascendentes, en las que se va intensificando el significado, que va de dos personas solas a un conjunto mucho más amplio. En este caso, el ritmo general y la rima inducen a modificar la acentuación gramatical de la palabra, leyendo "todós" en vez de "todos", de esta manera mantiene la rima constante de la composición y repite el esquema rítmico del estribillo.

Las modificaciones acentuales por motivos estilísticos o retóricos son bastante frecuentes en poesía, e incluso en la lengua hablada por intenciones enfatizadoras. Véamos como ejemplo, para probar que no se trata de un capricho interpretativo, una muestra de este tipo de cambios acentuales aportada por Robert Scholes:

"...we pronounce the word this way: defense (o ó). That is grammatical accent or grammatical stress. But in certain situations we might change this pronunciation for purposes of emphasis, as in, "It's not offense that's important, it's defense". Here we pronounce the word "defense (ó o). This is not grammatical stress but rhetorical stress. We have altered the

usual pattern of light and heavy accent in order to made a point" ²⁵⁰

En "Plañid así" destaca también la bimetración de algunos versos. Por ejemplo, al final de la segunda estrofa, "en el multiplicando o en el multiplicador", donde a la semejanza sintáctica de los esquemas se une una correspondencia fónica.

Finalmente, aparece un paralelismo sintáctico marcado que se mantiene durante los cuatro primeros versos de la última estrofa:

"Las que tengan trenzas, que se las suelten,
las que traigan braguitas, que se las bajen rápidamente,
y las que no tengan otra cosa que un pequeño caracol,
que lo saquen al sol,"

Se presentan tres motivos diferentes con el mismo esquema sintáctico, paralelismo que ayuda a intuir que todos ellos apuntan al mismo simbolismo. Podemos considerarlos como tres símbolos de la búsqueda de libertad que propugna el poeta; "soltarse las trenzas" contra los formalismos impuestos, "bajarse la braguitas" como liberalización sexual, y más poéticamente "sacar su pequeño caracol al sol", el derecho de cada uno a expandirse como desee.

Esta versificación paralelística es la base del llamado "ritmo de pensamiento" que engloba las modalidades más libérrimas del versolibrismo. Pero Blas de Otero combina magistralmente los ritmos fónicos y de pensamiento en composiciones como la que estamos analizando.

²⁵⁰ SCHOLLES, Robert: Elements of Poetry, New York, Oxford University Press, 1969, p. 64.

El motivo o tema superficial que estructura "Plañid así" lo constituían unas niñas que están multiplicando ²⁵¹ ("yo por ti, tú por mí, los dos... cantan las niñas en alta voz") y este motivo genera el ritmo de cantinela que domina el poema, con la perfecta sincronía de la rima, de los esquemas acentuales, etc. El análisis rítmico ha resultado útil para aproximarse a este verso libre paulatinamente, enfrentándolo desde diversos planos sucesivos, tanto formales como conceptuales; se obtiene así una mayor comprensión de la poesía en toda su extensión, descubriendo los misterios de un lenguaje poético en el que *los recursos rítmicos, morfosintácticos y estilísticos se complementan recíprocamente.*

Una relectura a posteriori del poema nos llevaría ahora, después del análisis, a sentir inconscientemente las imbricaciones entre la constancia de la rima aguda, la simetría de los esquemas acentuales, los paralelismos a nivel morfosintáctico, el reiterado estribillo con sus variantes y, en otro plano, el efecto conceptual de obsesiva desesperación que produce la composición, la angustiada sordera de Dios ante las desgracias humanas; todo ello golpea los oídos del lector con el ritmo porfiado de las tablas de multiplicar.

²⁵¹ Esta situación recuerda un poema del Antonio Machado de Soledades en el que también los colegiales están multiplicando:

"RECUERDO INFANTIL:
 ...Y todo un coro infantil
 va cantando la lección:
 "mil veces ciento, cien mil;
 mil veces mil, un millón".

Esta composición machadiana, de la misma manera que "Plañid así", mantiene constantemente el ritmo monótono correspondiente al canto infantil; pero en este caso la intención se explicita a través del estribillo: "...Los colegiales/ estudian. Monotonía/ de lluvia tras los cristales".

5.2.- "MUNDO"(RC-19 / A-78): VERSO LIBRE:

Este otro poema de RC es muy representativo por ser uno de los primeros ejemplos de ese libérrimo y extenso verso libre que Otero cultiva sobre todo en su última etapa poética. El mismo poeta comenta en una entrevista la forma métrica de esta composición, considerando que está compuesta en **versículos**:

"...en todos mis libros he utilizado todo tipo de formas, estrofas, tipos de verso; y así, en lo que se llama mi primera época, aparece un poema titulado Mundo, en "Redoble de conciencia", que es totalmente de verso libre o versículo y que, pasados los años, la gente lo considera como uno de mis poemas representativos, aparte de que ya en este poema, que fue escrito hacia 1947-1948, el tema es la situación histórica del mundo en aquellas fechas."²⁵²

"CUANDO San Agustín/ escribía sus <i>Soliloquios</i>	16(6+1=7+9)
Cuando el último soldado alemán/ se desmoronaba	
de asco y de impotencia.	22(10+1=11+12)
Cuando las guerras púnicas	7 MIXTO
y las mujeres abofeteadas/ en el descansillo	

²⁵² NUÑEZ, Antonio: "Encuentro con Blas de Otero", en Insula, nº 259, junio 1968, p.2. (El subrayado es mío).

de una escalera,	22(11+11)	
entonces.	3	
cuando San Agustín/ escribía <i>La Ciudad de Dios</i>		
con una mano	20(6+1=7+14)	
y con la otra tomaba notas/ a fin de combatir		
las herejías,	20(9+11)	HEROICO
precisamente entonces,	7	TROCAICO
cuando ser prisionero de guerra/ no significaba la		
muerte/,sino la casualidad de encontrarse vivo,	32(10+9+13)	
cuando las pérfidas mujeres inviolables/ se		
dedicaban a reparar/ las constelaciones		
deterioradas,	33(13+9+11)	
y los encendedores automáticos/ desfallecían de		
póstuma ternura.	24(12-1=11+12)	
entonces, ya lo he dicho,	7	TROCAICO
San Agustín andaba/ corrigiendo las pruebas/ de su		
<i>Enchiridion ad Laurentium</i>	23(7+7+9)	
y los soldados alemanes/ se orinaban encima de		
los niños/ recién bombardeados.	27(9+11+7)	TROCAICO
Triste, triste es el mundo,	7	MIXTO
como una muchacha huérfana de padre/ a quien los		

salteadores de abrazos/ sujetan contra un muro.	29(12+10+7)
Muchas veces hemos pretendido/ que la soledad de los hombres/ se llenase de lágrimas.	26(10+9+7)
Muchas veces, infinitas veces/ hemos dejado de dar la mano	20(10+10)
y no hemos conseguido otra cosa/ que unas cuantas arenillas/ pertinazmente intercaladas entre los dientes.	32(10+8+14)
Oh si San Agustín/ se hubiese enterado/ de que la diplomacia europea	23(7+6+11)
andaba comprometida/ con artistas de variedades de muy dudosa reputación	26(8+8+10)
y que el ejército norteamericano/acostumbraba recibir paquetes/ donde la más ligera falta de ortografía	37(12+11+14)
era aclamada como venturoso presagio/ de la libertad de los pueblos/ oprimidos por el endoluminismo.	35(14+9+12)
Voy a llorar de tanta pierna rota	11
y de tanto cansancio/ que se advierte en los poetas/ menores de dieciocho años.	24(7+8+9)
Nunca se ha conocido/ un desastre igual.	11+1=12(7+6)
Hasta las Hermanas de la Caridad/ hablan de crisis	16(11+5)

y se escriben gruesos volúmenes/sobre la decadencia/ del jabón de afeitar entre los esquimales.	30(10+7+13)
Decid adonde vamos a parar con tanta angustia y tanto dolor/ de padres desconocidos entre sí.	15 TROCAICO 17(5+11+1)
Cuando San Agustín/ se entere de que los teléfonos automáticos/ han dejado de funcionar y de que loas tarifas contra incendios/se ha ocultado tímidamente en la cabellera/ de las muchachitas rubias,	31(7+15+9) 34(11+15+8)
ah entonces,/ cuando San Agustín lo sepa todo un gran rayo descenderá sobre la tierra/ y en un abrir y cerrar de ojos/ nos volveremos todos idiotas.	15((4+11) 32(13+9+10)

El poema "Mundo" muestra una de las formas más libérrimas de la poesía, no se apoya en los ritmos fónicos tradicionales sino directamente en el ritmo de pensamiento²⁵³. Es una composición de versificación paralelística, basada en las

²⁵³ Como apuntábamos en el análisis del poema anterior, la distinción entre ritmos fónicos y ritmo de pensamiento, a pesar de su importancia crucial, no deja de ser una clasificación metodológica y, por lo tanto, tendente a la simplificación. El predominio de unos u otros tipos rítmicos en los poemas es en el fondo una cuestión de grado, no un cambio cualitativo. Sin embargo, aun teniendo en cuenta esta precisión, se hace patente la diferencia (cuantitativa pero marcada) entre las composiciones en que dominan los ritmos fónicos y las que, como "Mundo", suponen una liberación formal en haras de una más intensa expresividad y autonomía del creador.

o ó o ò o ó o

El poema insiste en esa ubicación temporal (aunque se trate de una referencia "falsa") y con este fin repite el mismo esquema métrico, destacado además por su brevedad silábica entre los larguísimos versículos. El poeta, además, manifiesta explícitamente su intención reiterativa y declara que la repetición es consciente y voluntaria: "entonces, ya lo he dicho". Este ritmo trocaico resurgirá en numerosos hemistiquios y versos del poema, veamos por ejemplo:

"...recién bombardeados" 7 TROCAICO

o ó o ò o ó o

"...sujetan contra un muro" 7 TROCAICO

o ó o ó o ó o

"Decid adonde vamos a parar con tanta angustia" 15 TROCAICO

o ó o ó o ó o ò o ó o ó o ó o

Este último verso presenta un delicado refinamiento en la técnica acentual, al mantener durante quince sílabas un idéntico esquema trocaico. Es evidente que este ritmo estaba bien asimilado en la voz del poeta, pues, más adelante, en las prosas Historias fingidas y verdaderas, se descubren parecidos esquemas acentuales reiterativos.

Hablábamos por otro lado de una **serie de heptasílabos mixtos** que resaltan un segundo conjunto de paralelismos conceptuales, los de las oraciones temporales inacabadas:

"Cuando San Agustín..." 7 MIXTO

ó o o ò o ó(o)

"Cuando las guerras púnicas" 7 MIXTO

ó o o ó o ó o(o)

"Triste, triste es el mundo," 7 MIXTO

ó o ó o o ó o

"Oh si San Agustín..." 7 MIXTO

ó o o ò o ó(o)

De esta forma el ritmo de intensidad contribuye a separar las dos líneas paralelísticas conceptuales del poema: "cuando..." y "entonces". Así, una vez más, Otero logra una perfecta conjunción entre el plano del contenido y el plano formal, contribuyendo con los recursos fónico-estilísticos a la expresividad poemática.

Pero, tampoco aquí, la musicalidad del poema se basa en estos ritmos fónicos esporádicos, sino en su **estructura paralelística**. Esta composición presenta un complejo entramado de "correlaciones" y "pluralidades", para cuyo análisis partiremos del conocido estudio de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño en el que definen los variados modelos de "poemas correlativos"²⁵⁴.

Los reiterados paralelismos del poema "Mundo" resaltan inmediatamente sobre todo mediante las anáforas del circunstancial temporal "cuando..." y, en un análisis más profundo, se descubre una estructuración más compleja con numerosas simetrías a todos

²⁵⁴ ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos: ~~Seis calas en la expresión literaria española~~, Madrid, Gredos, 1979, p.50. "Un poema correlativo, llamado así porque en cada línea un elemento cualquiera, por ejemplo C2, es correlato de los demás elementos de su misma columna...Pero, a veces, la estructura de un poema correlativo es mucho más complicada". Como, por ejemplo, en la famosa coplilla: "Labré, cultivé, cogí, con piedad, con fe, con celo, tierras, virtudes y cielo"(p.63)

los niveles.

Tomando la terminología numérica de Dámaso Alonso, extraemos estas series de paralelismos verso por verso, destacando la armónica disposición de cada una de sus partes:

1ª ESTROFA:

A₁ "Cuando San Agustín escribía sus Soliloquios"

A₂ "Cuando el último soldado alemán..."

A₃ "Cuando las guerras púnicas"

A₄ "y las mujeres abofeteadas..."

B₁ "entonces"

La primera estrofa se compone de tres circunstanciales temporales, iniciadas anafóricamente por "cuando...", tres miembros de la pluralidad a los que denominaremos: A₁, A₂, y A₃. A continuación, el cuarto verso: "y las mujeres...", corresponde también a la serie temporal, aunque se encuentre elíptico el pronombre "cuando", por lo que constituye el miembro A₄ de esta columna correlativa.

Sin embargo, el último verso de la estrofa, "entonces", inicia otra serie conceptual del poema, por lo que lo indicamos con otra letra: B₁.

2ª ESTROFA:

A₁₂ "Cuando San Agustín escribía la Ciudad de Dios..."

B₁₂ "precisamente entonces"

A₂₂ "cuando ser prisionero de guerra..."

A₄₂ "cuando las pérfidas mujeres..."

A₅ "y los encendedores automáticos desfallecían..."

La segunda estrofa retoma la anáfora temporal, y el primer verso presenta únicamente una ligera variante conceptual sobre el que iniciaba el poema, de nuevo repite "Cuando San Agustín escribía...", sólo que en este caso se trata de otra obra agustiniana, es una variante de A₁ que denominamos: A₁₂. Seguidamente vuelve a saltar a la otra serie con el verso "precisamente entonces", B₁₂ por lo tanto. Para volver a continuación sobre las anafóricas temporales, que además no introducen temas completamente nuevos, sino modificaciones de los que habíamos visto en la primera estrofa: "cuando ser prisionero..." retoma el tema de la guerra de "cuando el último soldado alemán...", es así otro miembro de variante: A₂₂. A su vez el verso "Cuando las pérfidas mujeres..." intensifica el motivo femenino que veíamos en A₄: "y las mujeres abofeteadas...", constituye el miembro A₄₂.

Un verso vanguardista de inesperada intensidad lírica termina esta segunda estrofa ("Y los encendedores automáticos desfallecían de póstuma ternura") introduciendo un miembro nuevo: A₅.

3ª ESTROFA:

B₁₃: "entonces, ya lo he dicho"

A₁₃: "San Agustín andaba corrigiendo las pruebas de su Enchiridion ad Laurentium"

A₂₃: "y los soldados alemanes se orinaban encima de los niños recién bombardeados".

Por último, la tercera estrofa comienza con una versión repetida de la otra línea significacional del poema ("entonces, ya lo he dicho") que ya se ha convertido en un estribillo del poema en su tercera aparición: B₁₃. Continúa con el primer motivo de la

composición ("San Agustín andaba corrigiendo...") tercera variante: A₁₃, puesto que se trata de otra de las obras agustinianas. El verso final de esta estrofa regresa a la temática de la Guerra Mundial ("y los soldados alemanes se orinaban...") formando también su tercera modificación: A₂₅.

No vamos a continuar el análisis de las correlaciones debido a la extensión del poema, pero lo analizado hasta el momento es suficiente para una serie de interesantes conclusiones.

El poema presenta **dos líneas conceptuales**, por un lado las temporales agrupadas bajo la anáfora "cuando..." y por otro las llamadas de atención del brusco "entonces" que han dado lugar a tres estribillos, que como veremos conducirán a la conclusión de la composición. Estas dos series están estructuradas por una serie de correlaciones paralelísticas que aportan diversos **motivos**: San Agustín escribiendo sus obras, los horrores de la Guerra Mundial, y estos desastres concretados en las mujeres. Estos motivos se repiten en cada una de las tres estrofas que hemos analizado, a través de distintas variantes, de la misma manera que se reiteraban los estribillos. Veamos el esquema en resumen:

1ª ESTROFA:

A₁ "Cuando San Agustín..."A₂ "Cuando el último soldado..."A₃ "Cuando las guerras..."A₄ "y las mujeres..."B₁ "entonces"

2ª ESTROFA:

A₁₂B₁₂A₂₂A₄₂A₅

3ª ESTROFA:

B₁₃A₁₃A₂₃

Otero lleva a cabo una virtuosa **estructuración simétrica** en cada una de las estrofas, por medio de correlaciones que van introduciendo variantes a los motivos de la estrofa inicial, al tiempo que se compaginan sucesivamente las dos líneas conceptuales del poema.

Este reiterado estribillo "entonces" adelanta una misteriosa conclusión, sin llegar a completarla hasta el final; así el poema acumula temporales inconclusas que aumentan progresivamente la tensión poemática. El lector según avanza busca la continuación a estas oraciones circunstanciales, como esta no llega, crece la angustia e inestabilidad; entre tanto los estribillos presagian el fin, pero no lo avanzan. Hasta que los dos últimos versos completan el inacabado estribillo con el desastre definitivo:

"ah entonces, cuando San Agustín lo sepa todo
un gran rayo descenderá sobre la tierra y en un abrir y
cerrar de ojos nos volveremos todos idiotas"

Ahora se explica la presencia de San Agustín, que resultaba chocante durante todo el poema; porque, ¿qué relación podía existir entre las obras agustinianas y los horrores de la 2ª guerra mundial que describe el resto de la composición?. Este absurdo, esta inexplicabilidad, contribuyen intencionadamente a crear el clima de desorden surrealista que expresa magníficamente la caótica situación del "Mundo"; un mundo en el que el absurdo ha llegado a tal punto que "se escriben gruesos volúmenes sobre la decadencia del jabón de afeitar entre los esquimales".

El estilo irracional recuerda el de tantas obras surrealistas, muy apropiadas para narrar el desorden, el caos, en el que se encuentra el poeta, por ejemplo Lorca en Poeta en Nueva York.

Todo el poema ha ido creando una serie de ambigüedades entre las que destaca

sobre todo el conflicto de la **temporalidad**, "Mundo" encierra dos planos temporales muy distintos que se "confunden" (el pasado del s. VI y el presente de la guerra mundial). Hasta la última estrofa no se descubre la función de San Agustín en el poema: Otero escoge al santo como juez supremo de la situación; un hombre justiciero que "si se hubiese enterado...", un hombre que "tomaba notas a fin de combatir las herejías", y "cuando San Agustín lo sepa todo un gran rayo descenderá sobre la tierra...". Se esclarece así el sentido que tenía desde un principio la elección de San Agustín, insigne representante del moralismo, que además compartió la preocupación oteriana por los conflictos bélicos al escribir sobre las Guerras Púnicas.

En esta ocasión, mediante el ritmo paralelístico, Blas de Otero ha obtenido unos resultados expresivos que exceden con creces los límites del plano formal, encaminándose a un aumento progresivo de la tensión poética. A través de las reapariciones de los mismos motivos con sucesivas variantes (las temporales inconclusas: "Cuando..." y "entonces"), este ritmo reiterativo concuce al lector, con una ansiedad creciente, en busca del final del poema, de esa incógnita (mantenida durante todos los paralelismos) que se resolverá "entonces" (pero, paradójicamente, ese "entonces" está basado en un lejano pasado y no en el futuro; curioso contrasentido que provoca la caústica broma final).

5.3.- "HIJOS DE LA TIERRA" (RC-20 / A-77):

Sorprendente conjunto de logros técnicos el que Otero pone en juego en este otro poema de RC. Versos de apariencia versolibrista, fluctuantes entre las quince y catorce sílabas, pero que encierran al examinarlos una premeditada y puntillosa regularidad métrica. Antes de continuar el comentario veamos el análisis detallado de los cuatro tipos de ritmos versales en este poema:

Parece como si el mundo caminase de espaldas	15(8+7) A
hacia la noche enorme de los acantilados.	14(7+7) B
Que un hombre, a hombros del miedo, trepase por las faldas	15(8+7) A
hirsutas de la muerte, con los ojos cerrados.	14(7+7) B
o ó o ó o o ó o / o o ó o o ó o	2,4,7/3,6 MIXT.DACT
o o o ó o ó o / o o o ó o ó o	4,6/4,6 TROC.TROC
o ó o ó o o ó o / o ó o o o ó o	2,4,7,/2,6 MIXT.TROC
o ó o o o ó o / o o ó o o ó o	2,6/3,6 TROC.DACT
Europa, amontonada sobre España, en escombros;	15(11+4) C
sin norte, Norteamérica, cayéndose hacia arriba;	14(7+7) D
recién nacida, Rusia, sangrándole los hombros;	14(7+7) C
Oriente, dando tumbos; y el resto, a la deriva.	14(7+7) D
o ó o o o ó o ó o ó o / o o ó o	2,6,8/3 HEROICO

o ó o ò o ó o / o ó o o o ó o 2,6/2,6 TROC.TROC
 o ó o ó o ó o / o ó o o o ó o 2,4,6/2,6 TROC.TROC
 o ó o ó o ó o / o ó o o o ó o 2,4,6/2,6 TROC.TROC

Parece como sí el mundo me mirase a los ojos, 15(8+7) E
 que quisiera decirme no sé qué. de rodillas; 14(7+7) F
 alza al cielo las manos, me da a oler sus manojos 14(7+7) E
 de muerte, entre gritos y un trepidar de astillas. 14(7+7) F

o ó o ò o o ó o / o o ó o o ó o 2,4,7/3,6 MIXT.DACT
 o o ó o o ó o / o o ó o o ó o 3,6/3,6 DACT.DACT
 ó o ó o o ó o / o o ó o o ó o 1,3,6/3,6 MIXT.DACT
 o ó o o o ó o / o o o ó o ó o 2,6/4,6 TROC.TROC

El mar, puesto de pie, 7 G
 le pega en la garganta con un látigo verde; 14(7+7) H
 la descantilla; de 7 G
 repente, echando espuma pòr la boca, le muerde. 14(7+7) H

o ó o o o ó (o) 2,6 TROC.
 o ó o o o ó o / o o ó o o ó o 2,6/3,6 TROC.DACT
 o ò o ó o ó (o) 2,4,6 TROC.
 o ó o ó o ó o / o o ó o o ó o 2,6/3,6 TROC.DACT

Parece como si el mundo se acabase, se hundiera. 15(8+7) I
 Parece como si Dios, con los ojos abiertos, 15(8+7) J

a los hijos del hombre los ojos les comiera.	14(7+7) I
(No le bastan -parece- los ojos de los muertos.)	14(7+7) J
o ó o ò o o ó o / o o ó o o ó o	2,4,7/3,6 MIXT.DACT
o ó o ò o o ó (o)/ o o ó o o ó o	2,4,7/3,6 MIXT.DACT
o o ó o o ó o / o ó o o o ó o	3,6/2,6 DACT.TROC
o o ó o o ó o / o ó o o o ó o	3,6/2,6 DACT.TROC
Europa, a hombros de España, hambrienta y sola;	14? K
los Estados de América, saliéndose de madre	15(8+7) L
la bandera de Rusia, oh sedal de ola en ola;	14(7+7) K
Asia la inmensa flecha que el futuro taladre.	14(7+7) L
o ó o ó o o ó o / o ó o o o ó o	2,4,7/2,5 MIXTO.
o o ó o o ó o (o)/ o ó o o o ó o	3,6/2,6 DACT.TROC
o o ó o o ó o / o o <u>ó_ó</u> o ó o	3,6/3,4,6 DACT.DACT?
ó o o ó o ó o / o o ó o o ó o	1,4,6/3,6 MIXT.DACT
¡Alzad al cielo el vientre, oh hijos de la tierra;	14(7+7) M
salid por esas calles dando gritos de espanto!	14(7+7) N
Los veintitrés millones de muertos en la guerra	14(7+7) M
se agolpan ante un cielo cerrado a cal y canto.	14(7+7) N
o ó o ó o ó o / o ó o o o ó o	2,4,6/2,6 TROC.TROC
o ó o ó o ó o / ó o ó o o ó o	2,4,6/1,3,6 TROC.MIXT
o ò o ó o ó o / o ó o o o ó o	2,4,6/2,6 TROC.TROC
o ó o ó o ó o / o ó o ó o ó o	2,4,6/2,4,6 TROC.TROC

"Hijos de la tierra" responde al esquema estrófico de cuartetos, con rimas consonantes cruzadas ABAB; es prácticamente la única estrofa que Otero cultiva en estos dos primeros libros, junto con sus magníficos sonetos. Responde con ello a la tendencia general de la poesía "actual" o posmodernista que, según Navarro Tomás, ha reducido notablemente el repertorio estrófico, manteniendo únicamente el cultivo del soneto, el cuarteto, la silva y el romance²⁵⁵.

Pero a continuación descubrimos con asombro que también el **ritmo de cantidad** o **metro** es increíblemente "regular", incluso más que en las estrofas tradicionales, puesto que no sólo los versos sino incluso los hemistiquios son simétricos. El poema está compuesto en su totalidad por alejandrinos y pentadecasílabos. Los alejandrinos presentan el esquema tradicional de dos hemistiquios heptasílabos; uniéndose a los dos únicos versos que no responden a los metros anteriormente mencionados: dos heptasílabos, que rítmicamente funcionan como alejandrinos truncados. Respecto a los hemistiquios, Otero respeta la pausa intermedia, no creando ninguna posibilidad de sinalefa entre ellos; vuelve a la tradición portanto, frente a los rupturistas alejandrinos modernistas que amalgamaban ambas partes. En cuanto a los versos de quince sílabas siguen el esquema que Navarro Tomás denomina como *pentadecasílabo compuesto*, que puede componerse de un hexasílabo y un eneasílabo o, como en el presente caso, de un octosílabo y un heptasílabo, siendo este último el metro básico de la composición.

Finalmente, el **ritmo de intensidad** da lugar a constantes paralelismos y repeticiones, que junto a las correlaciones sintácticas y semánticas, contribuyen a causar

²⁵⁵ NAVARRO TOMAS, Tomás: Métrica española, Barcelona, labor, 1991, p.496.

una sensación rítmica machacona, pesada, que se compagina con el espíritu del poema en el plano conceptual; ayuda subconscientemente a expresar la situación desesperada que se repite en todos y cada uno de los lugares del mundo. Europa, España, Norteamérica, Rusia, Oriente...

Resaltemos estos paralelismos rítmico acentuales. En primer lugar, todos los octosílabos componentes de los pentadecasílabos reiteran el esquema mixto, acentuado siempre en 2ª, 4ª y 7ª sílaba, ya desde el primer verso:

"Parece como si el mundo/..."

o ó o ò o o ó o

Por otro lado los heptasílabos de los hemistiquios repiten en muchas estrofas esquemas idénticos, generalmente trocáicos, por ejemplo las estrofas segunda y última, que reúnen en total trece heptasílabos trocáicos acentuados en 2ª, 4ª y 6ª.

Algunas estrofas contrastan esquemas alternantes, pero siempre reiterados simétricamente, como la estrofa tercera o la cuarta, cuyos cuatro versos presentan respectivamente las siguientes modalidades entrecruzadas:

Cuarta estrofa:

TROCAICO

TROCAICO/DACTÍLICO

TROCAICO

TROCAICO/DACTÍLICO

Tercera estrofa:

MIXTO/DACTÍLICO

DACTÍLICO/DACTÍLICO

MIXTO/DACTÍLICO

TROCAICO/TROCAICO

Destacaremos asimismo recursos expresivos de chocante fuerza, como el encabalgamiento violento de la cuarta estrofa, donde una partícula sintácticamente débil queda abandonada en el verso encabalgante:

El mar, puesto de pie,

le pega en la garganta con un látigo verde;
 la descantilla; de
repente, echando espuma por la boca, le muerde.

Estrofa que que comentaremos con detenimiento por la efectividad expresiva de sus recursos formales y por mostrar una perfecta compenetración entre el ritmo y el plano conceptual. Estos versos destacan en el conjunto del poema por su irregularidad métrica, dos únicos heptasílabos marcan un punto neurálgico en una composición de medidas versales muy extensas. Efectivamente, estimo que es el fragmento de mayor fuerza lírica y vital. Presenta una impresionante y originalísima personificación de la mar, conmociona al lector convirtiendo al océano en un gigante monstruoso, puesto en pie, que golpea con un látigo, mordiendo y echando espuma por la boca. La espuma supone un logrado símbolo por su referencia doble, por un lado en el plano real de las agitadas olas marinas, y por otro, al nivel de la prosopopeya, los espumarajos que la furia provoca en los seres vivos, como si el mar sufriese la enfermedad de la rabia.

No podemos negar la potencia de estos versos. Esta violencia se ve reforzada a nivel rítmico-expresivo por los más variados recursos. En primer lugar esta estrofa sobresale por sus versos cortados, rotos, heptasílabos de breve sequedad frente a la métrica extensa del resto del poema. Seguidamente las rimas agudas en é: "pie, y de", como latigazos sonoros del mar serían fonosímbolos en la terminología de Carlos Bousoño²⁵⁶, es decir, actúan como réplicas fónicas del chasquido producido por el restallar de un látigo. Ya comentábamos el anómalo encabalgamiento abrupto subrayando el término que queda en primer lugar en el verso encabalgado: "repente", con todo su

²⁵⁶ Veanse los estudios de Bousoño sobre el símbolo. El irracionalismo poético (el símbolo), Madrid, Gredos, 1977, y Teoría de la expresión poética, Op.cit, p. 260 y sgtes.

sentido de brevedad, del seco restallar del látigo. Esta descollante estrofa cuenta para terminar con el único alejandrino atípico del poema, no formado por dos heptasílabos, sino por un endecasílabo y un trisílabo. Así como con dos acentos antirrítmicos en segunda y tercera sílaba:

"El mar, puesto de pie"

Con ello finalizamos el comentario de "Hijos de la tierra", logro magnífico de la técnica poética, que sin embargo anticipa ya la etapa histórica o social de Otero. Preocupado ya por la situación del mundo que le rodea, por los "veintitrés millones de muertos en la guerra", es todavía un poema de transición, conserva aún la angustia existencial en la que increpa al Dios sordo, "cerrado a cal y canto", llegando al máximo el enfrentamiento religioso en sus acusaciones al Señor:

"Parece como si Dios, con los ojos abiertos,
a los hijos del hombre los ojos les comiera"

El estudio del verso libre en esta primera etapa de la poesía oteriana se merece una atención más exhaustiva, pero dado que la poesía existencial se compone básicamente de formas tradicionales y sobre todo de sonetos, se ha optado por centrar este capítulo en el análisis de este tipo de ritmos, dejando una mayor profundización en el campo del versolibrismo para apartados posteriores y esperando que el análisis pormenorizado de estos tres poemas de RC resulte de utilidad para comprender aunque sea parcialmente los misterios del verso libre.

PILAR GARCÍA CARCEDO

***EL RITMO EN LA POESÍA
DE
BLAS DE OTERO***

VOL II

Directora: Dra. Sabina de la Cruz García

TESIS DOCTORAL

Departamento de Filología Española II

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

1995

6.- CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS DE LA PRIMERA ETAPA POÉTICA

Hemos analizado hasta aquí una selección representativa de los poemas de AFH, RC y A, tres libros marcados por la variedad que engloban las formas rítmicas más heterogéneas. Estas obras de la etapa poética "existencial" se caracterizan por un claro predominio del sonetismo²⁵⁷ que no excluye, sin embargo, composiciones de métrica innovadora como las series endecasilábicas con o sin rima y los primeros poemas en verso libre o semilibre²⁵⁸, pero Otero no ha optado aún tan deliberadamente por el complejo mundo del versolibrismo como en su producción más tardía²⁵⁹.

En las páginas siguientes se va a recapitular y profundizar en la inagotable gama de peculiaridades rítmicas e ingenios formales que subyacen en los endecasílabos y sonetos oterianos dotándoles de una enriquecedora originalidad. El mismo poeta declaraba su

²⁵⁷ Sabina de la Cruz en un artículo sobre "Los sonetos de Blas de Otero" comentaba las cifras relativas de esta forma métrica a través de la producción oteriana: "...en sus primeros libros, el porcentaje de sonetos es muy alto: 50 por ciento en Angel Fieramente Humano, 66 por ciento en Redoble de Conciencia. Baja aproximadamente a un 3 por ciento en Pido la paz y la palabra y En castellano, para volver a tener un peso importante en Que trata de España(20 por ciento) y Mientras(12 por ciento). En tanto realizaba su última poesía, aún inédita, que se caracteriza por el poema largo, en verso libre o en versículo, "se le cayeron de las manos" como él mismo dice en la nota introductoria de la edición de Todos mis sonetos algunos sonetos. Significan el 18 por ciento del total de los poemas de su libro póstumo Hojas de Madrid con la Galerna"(en la revista Alaluz, nº 2, otoño de 1979- primavera de 1980, Univ. de California, Riverside, California, p. 8)

²⁵⁸ La presencia estadística de cada una de estas diferentes modalidades en las obras de la primera etapa se puede consultar en el apartado "Estructura rítmica de los poemarios" del presente cap.III.

²⁵⁹ Podemos apuntar ya la evolución cronológica oteriana hacia un versolibrismo más marcado, que culminará en su todavía inédito libro HMclG.

deliberada intención rupturista respecto a esta forma métrica tan manida en aquellos años²⁶⁰:

"el soneto, tan recogido él, tan cruzado de brazos. Pues alguien lo acantiló, lo precipitó por dentro, abombando sus límites, para que una historia completa cupiera en una palabra tan triste como ésta"²⁶¹.

Blas de Otero logra con sus sonetos, en efecto, sobrepasar con creces las limitaciones métricas impuestas por esta forma clásica, reventando desde dentro su carácter armonioso y equilibrado por definición²⁶². La violencia de la desesperación y de la angustia existencial se reflejan expresivamente en el plano formal, donde los encabalgamientos abruptos, las pausas y rupturas²⁶³ continuas, la polirritmia, la acumulación acentual y los acentos antirrítmicos quiebran bruscamente el ritmo de los versos, dotándoles de una revolucionaria impresión novedosa. En las etapas oterianas posteriores se comprobará cómo las progresivas modificaciones introducidas en el ámbito del sonetismo van marcando una evolución que conduce al autor hacia una creciente

²⁶⁰ El sonetismo fue ampliamente cultivado en los primeros años de posguerra, convirtiéndose en una de la estrofa favorita de los llamados "garcilasistas" y de gran parte de los autores de la "Generación del 36". Es interesante al respecto el estudio estadístico de las formas rítmicas en la revista Escorial, investigación realizada por Isabel PARAISO DE LEAL que se incluye en El verso libre hispánico (Op.cit., pp. 308-357).

²⁶¹ De la prosa poética "El verso", en su obra HFyV, Madrid, Alfaguara, 1970, p. 19.

²⁶² El equilibrio y armoniosidad del soneto ha sido defendido entre otros por Dámaso ALONSO en su "Elogio del endecasílabo": "casi todos los sonetistas se inclinan del lado de la diafanidad, de la armonía, de la belleza. Y estas son, casi siempre, las cualidades que realzan el soneto" (en Ensayos sobre poesía española, Madrid, Revista de Occidente, 1944, p. 398).

²⁶³ Hay que tener en cuenta que la tendencia al rupturismo es propia de todo cambio, y especialmente representa una de las características claves de la época contemporánea, por lo que Blas de Otero se manifiesta en estos años como un poeta adelantado de la "Modernidad": "Une idée-force de la modernité est celle de rupture...le début du vingtième siècle a valorisé l'idée de rupture. Tout poète se doit d'être en rupture avec l'esthétique que a précédé et même avec sa propre esthétique." (Daniel LEUWERS, Op.cit., p. 118.)

libertad poética. En la composición final de TMS(1970), "Hagamos que el soneto se extienda" se refleja explícitamente la intención de romper todas las fronteras del sonetismo clásico:

"Hagamos que el soneto se extienda, respire como un mar sin riberas,
el endecasílabo está gastado, romo, mordisqueado cual aquella carta mía a
los dioses,
demos espacio, elasticidad al soneto y el endecasílabo"

El **endecasílabo** resulta sin lugar a dudas el metro favorito y recurrente en la poesía oteriana de esta primera época, no sólo es la base única de los dieciocho sonetos de AFH y de los trece de RC, sino que además continúa con su papel primordial en algunas silvas²⁶⁴ y en las extensas tiradas de cuartetos endecasilábicos²⁶⁵. En todo AFH un sólo poema, "Hombre en desgracia", romance en alejandrinos²⁶⁶, es el único compuesto íntegramente en un verso distinto que sus predilectos endecasílabos. Incluso en muchos de los poemas versolibristas resurge con frecuencia este metro²⁶⁷, por lo que podemos concluir que la tendencia al endecasílabo no desaparece en ningún momento.

Efectivamente, en manos de este artífice del ritmo se extrae el máximo partido de las posibilidades de este metro italiano. Las diferentes opciones acentuales del endecasílabo

²⁶⁴ En "Desamor"(AFH-2) o en "Puertas cerradas"(AFH-23).

²⁶⁵ Como por ejemplo en "Entonces y además"(AFH-10), "Igual que vosotros"(AFH-11), "Vértigo"(AFH-12), "Tabla rasa"(RC-16), etc.

²⁶⁶ El alejandrino es un metro escasamente utilizado en la poesía oteriana, en toda esta primera etapa de su producción sólo otro poema, además de "Hombre en desgracia" (AFH-19), responde en su totalidad a esta forma métrica: "Lo feo"(A-70).

²⁶⁷ La tendencia al endecasílabo se reitera en numerosos poemas en verso libre, así por ejemplo en "Mientras tanto"(AFH 20) o en "Que cada uno aporte lo que sepa"(RC 17).

(que hemos ido analizando verso a verso), juegan un papel primordial en la fuerza expresiva de muchos poemas.

Se tratará de sintetizar y comentar a continuación las características rítmicas esenciales que conforman el estilo oteriano en esta primera etapa poética (encabalgamientos, versos polipausados, hemistiquios simétricos, rimas internas, fonosimbolismo, polirritmia, acentos antirrítmicos, paralelismos y pluralidades, etc.), en definitiva, todos los recursos que se han descubierto relacionados con los ritmos fónicos, sintácticos y semánticos.

6.1.- Ritmo de intensidad: Diferenciación rítmica de los endecasílabos iniciales y finales

En la mayoría de las composiciones oterianas ciertos esquemas acentuales diferenciados contribuyen a resaltar los versos cargados de mayor intensidad poética, que coinciden con las aperturas y cierres de las estrofas. Para comprobar esta tendencia ha sido necesario llevar a cabo un **estudio estadístico** exhaustivo de las modalidades acentuales del endecasílabo en las obras de esta primera etapa poética:

En AFH el número total de endecasílabos (contando tanto los de los sonetos como los que aparecen esporádicamente en los poemas versolibristas) alcanza la cifra global de 468 unidades, mientras que en RC, libro de menor entidad, ascienden únicamente a 260. Dentro de este conjunto endecasilábico, hemos realizado un recuento verso por verso de los diferentes tipos de esquemas acentuales con el objetivo de establecer cómo se distribuyen y evolucionan las tendencias rítmicas:

	<u>AFH</u>		<u>RC</u>	
	nº	%	nº	%
HEROICOS	155	(33'2%)	55	(21%)
MELÓDICOS	154	(33%)	40	(15%)
SÁFICOS	101	(21%)	111	(43%)
ANTIRRÍTMICOS ²⁶⁸	33	(7%)	30	(12%)
ENFÁTICOS	19	(4%)	22	(8%)
DACTÍLICOS ²⁶⁹	3	(0'6%)	2	(0'7%)

Como se puede comprobar, el cambio del primer libro al segundo es radical en cuanto a la distribución de los esquemas acentuales. En AFH predominan los melódicos y los heroicos (33'2%), coincidiendo con la tendencia general del español²⁷⁰. En contraposición a RC, donde son los sáficos los que adoptan con mucha ventaja la primera

²⁶⁸ Hemos utilizado la denominación de "endecaslabos antirrítmicos" para aquellos que contienen dos o más acentos de intensidad contiguos, generalmente en 6ª y 7ª sílaba, y se oponen por tanto a una de las normas básicas del ritmo tradicional: la de la alternancia; pero véase al respecto el apartado 6.6 de estas conclusiones que profundiza en este tema tan crucial para la adecuada comprensión de las peculiaridades rítmicas oterianas.

²⁶⁹ Utilizando la terminología de NAVARRO TOMAS, que describe la trayectoria del endecasílabo "dactílico" así: "Boscán, Garcilaso y otros poetas...siguiendo el ejemplo italiano, admitieron, aunque sólo en reducido número de casos...la intervención de la modalidad dactílica que sitúa sobre la sílaba séptima, en lugar de la sexta, el apoyo central del período rítmico" (Los poetas en sus versos, Barcelona, Ariel, 1982, p. 107).

²⁷⁰ Comparemos con la distribución de estos esquemas rítmicos en la poesía castellana, según los estudios de Navarro Tomás: "La proporción en que las 151 variedades comunes se distribuyen entre los tipos indicados aparece en el siguiente orden:

<u>tipos</u>	<u>cantidad</u>	<u>porcentaje</u>
Heroico	55	36,42
Sáfico	41	27,14
Melódico	30	19,66
Enfático	12	7,94"

Confirman estos datos el predominio del tipo heroico en el endecasílabo español...con su equilibrado y uniforme ritmo trocaico" (Ibidem, p.111).

posición (43% de sáficos / 21% de heroicos), además de un claro aumento estadístico de las modalidades enfáticas(8%) y antirrítmicas(12%), esquemas muy poco comunes y mucho más violentos. Es interesante comentar la coincidencia de los endecasílabos oterianos de RC con los de la poesía modernista en este predominio de las modalidades sáficas. Según el estudio de Navarro Tomás el modernismo dió preferencia al endecasílabo sáfico²⁷¹; y así se ha comprobado por ejemplo en algunas de las obras de Rubén Darío²⁷², precisamente uno de los poetas que ejercen mayor magisterio²⁷³ sobre Blas de Otero.

Además, frente al claro predominio en la primera obra oteriana (como en la poesía hispana en general, exceptuando el modernismo) de los endecasílabos heroicos y melódicos de tono tranquilo narrativo, encontraremos invariablemente en AFH y, sobre todo, en RC modalidades sáficas y enfáticas, propias de fragmentos más exaltados o desequilibrados²⁷⁴, que destacan los versos de inicio y cierre. Distinción rítmica que subraya la organización estrófica de las composiciones oterianas, actuando así el componente acentual como **factor estructural** del conjunto.

²⁷¹ NAVARRO TOMAS estudia las tendencias rítmicas del endecasílabo en la poesía modernista, con los siguientes resultados comparativos: sáfico (50%), melódico (30%), heroico (15%) y finalmente enfático (5%) (Veáse la Métrica española, Op.cit., p. 410).

²⁷² Según el estudio de LONNÉ, Enrique Francisco: "Aspectos de la versificación de Prosas profanas" (en Rubén Darío. Estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1867-1967, Argentina, Univ. de La Plata, 1968, p. 260), que ha realizado una revisión estadística de esta obra rubeniana: "En los endecasílabos de Prosas profanas, se observan las siguientes tendencias rítmicas: 49%, sáficos; 24,9%, melódicos, 19%, heroicos; 7%, enfáticos. Aparece también cultivado el dáctilo en forma independiente, en el poema "Pórtico"...Drío resucita el endecasílabo dáctilo o de gaita gallega (acentos en 1ª, 4ª, 7ª y 10ª)".

²⁷³ Consúltese al respecto el apartado "Relaciones intertextuales" en el cap. IV del presente trabajo.

²⁷⁴ "El sáfico se manifiesta de manera sostenida en varios pasajes (...) coincidiendo generalmente con los momentos de más tenso lirismo" (NAVARRO TOMAS, Métrica, Op.cit., p. 202).

Un buen ejemplo de este fenómeno lo constituye el soneto "Salmo por el hombre de hoy" (AFH-31), en el que todas las estrofas se abren y concluyen con un golpe acentual en primera sílaba, llamada rítmica de atención que se corresponde con la intención increpativa de un poema donde se apela con imperativos al Señor para que salve al hombre. Véase la fuerza enfática del ritmo en estos cuatro endecasílabos iniciales:

"Salva al hombre, Señor,..."

"Ponlo de pie, Señor,..."

"Mira, Señor,..."

"¡Ponnos, Señor, encima de la muerte!"

Pero este recurso expresivo acentual no se produce de manera esporádica sólo en este poema, sino que es recurrente en los versos liminares y conclusivos de toda la obra oteriana. Recordemos algunos otros ejemplos: En el soneto "Cuerpo de la mujer" (AFH-5) surgen también endecasílabos enfáticos iniciando las cuatro estrofas. En el siguiente, "Un relámpago apenas" (AFH-6), al igual que en "Hombre" (AFH-13), son esquemas enfáticos y sáficos los que refuerzan los expresivos finales frente al predominio del ritmo heroico. En el soneto "Vivo y mortal" (AFH-14) destaca un único endecasílabo sáfico que inicia el poema seguido por heroicos y melódicos, etc. En cuanto a RC, esta tendencia diferenciadora se incrementa aún más, son numerosos los poemas que subrayan las posiciones iniciales y/o finales con endecasílabos sáficos, como en "Voz de lo negro" (RC 2), "Tierra" (RC 6), "Ni él ni tú" (RC 15), etc²⁷⁵.

²⁷⁵ En estas conclusiones seleccionamos los ejemplos más significativos para la comprensión de los recursos rítmicos oterianos que se explican. Se pueden encontrar el análisis exhaustivo de todos los poemas en el apartado anterior o bien en un apéndice de este trabajo.

En estas posiciones claves para la estructura poemática suelen recaer, no sólo los esquemas sáficos y enfáticos comentados, sino también "acentos antirrítmicos", es decir, la conjunción de dos o más acentos de importancia que ocupan posiciones contiguas y confieren un violento carácter rupturista al verso en cuestión. Este tipo de acentuación confluyente (a cuyo estudio se dedicará el apartado 6.7) surge con preferencia en los endecasílabos iniciales y finales.

En otros casos, aparte de todos estos esquemas acentuales especiales, para provocar la distinción rítmica se recurre a **heterometrías** mucho más obvias y notorias que afectan al ritmo de cantidad de los versos introductorios. Este es el caso, por ejemplo, de "Canto primero"(AFH-21) en el que destaca un alejandrino encabezando una larguísima serie de endecasílabos sin excepción; o del poema "A Eugenio de Nora"(AFH-22), en el que el verso que da inicio a la última estrofa es el único eneasílabo en otra composición endecasilábica.

Incluso, excepcionalmente, se utiliza **la rima** como recurso para distinguir las estrofas entre sí; así en el poema "Serena verdad"(AFH 32), una extensa serie de endecasílabos agrupados de cuatro en cuatro, solamente riman en asonante el verso final de una estrofa con el inicial de la siguiente²⁷⁶, quedando libres de asonancias el resto de los versos.

En resumen, todos los componentes del ritmo (acento, metro y rima) se confabulan en la poesía oteriana para subrayar o elevar el valor expresivo de determinados versos que

²⁷⁶ De esta forma las estrofas aparecen encadenadas por el eco de la rima asonante: "peso/ silencio", "quema/ inmensa", "vilo/ íntimo", "mar/ van", "criatura/ nunca", "queda/ niebla", "evadiste/ dije", "Tú/ luz", "cielo/ céfiro".

ocupan posiciones estructurales. Esta deliberada tendencia oteriana, en su primera época, a comenzar y terminar con énfasis los poemas se relaciona con el tono desesperado, apremiante y angustiado de su poesía existencial, condición emocional de turbación y violencia que se refleja en estas explosiones rítmicas o estallidos acentuales.

6.2.- Encabalgamientos y pausas internas:

El contenido rebelde de las obras de esta primera etapa se manifiesta asimismo en otras peculiaridades rítmicas como son los **encabalgamientos abruptos** continuos, que dislocan el ritmo, acelerándolo atropelladamente, o retardándolo con cortes violentos que producen la sensación de un avance a trompicones²⁷⁷. Las implicaciones expresivas de este desajuste entre metro y sintaxis han sido ya estudiadas magníficamente por Alarcos LLorach²⁷⁸. El mismo Blas de Otero comenta en uno de sus sonetos finales la importancia del encabalgamiento en sus poemas:

"La historia de mi vida es un soneto
encabalgado, con la rima coja,
y sin embargo, salta, ríe, moja

²⁷⁷ En obras posteriores de Otero, como en los poemas conocidos de Hojas de Madrid los encabalgamientos disminuirán considerablemente, así como el tono acuciante.

²⁷⁸ "El encabalgamiento produce importantes efectos en el ritmo: Es claro que al encontrarse la secuencia sintáctica frenada por una pausa métrica, se tenderá a hacer ésta lo más breve posible, y pasar rápidamente al verso siguiente, de tal modo que puede ocurrir un apresuramiento de la elocución, un atropellamiento...Pero otras veces el encabalgamiento consigue efectos contrarios..." (ALARCOS LLORACH, Emilio: La poesía de Blas de Otero, Op.cit., pp. 102-110)

las rimas en su maravilloso seto.²⁷⁹

Los encabalgamientos y las pausas internas son de hecho los principales promotores de esa separación abismal que existe entre el ritmo de los sonetos oterianos y los de la poesía tradicional²⁸⁰; una distancia que se corresponde con la que se establece a nivel conceptual entre su poesía "desarraigada" y la tendencia armónica de otros poetas, como lo supo apuntar Dámaso Alonso²⁸¹: "en Otero la ligazón entre los versos sucesivos (encabalgamiento áspero) produce un entrecortamiento, un desequilibrio brutal, una angustia de la palabra que se corresponde con la desolación de la terrible noche de búsqueda tras el amor, tras Dios, que es esta poesía".

Es muy relevante destacar el enorme potencial expresivo de un mero encabalgamiento, que, en algunas ocasiones, puede incluso invertir totalmente el significado de los versos. El poeta E.E. Cummings aporta un ejemplo muy significativo de este efecto distorsionador, un encabalgamiento en el que, al completarse la frase, se niega todo lo precedente:

"pity this busy monster, manunkind,

not."²⁸²

²⁷⁹ Soneto titulado "Secuencia", publicado en Poemas de Amor (p. 113). Hemos utilizado este cuarteto en los preliminares de esta tesis.

²⁸⁰ Hay que tener en cuenta que el rechazo del encabalgamiento no es una de las normas más antiguas en la Poética: "La concordance entre mètre et syntaxe: Imposée surtout par l'autorité de Malherbe, au début du XVIIe siècle, cette règle de première importance n'est formulée dans les traités que par un détour assez modeste: l'interdiction de l'enjambement...C'est pour ainsi dire une règle musicale. Elle est aussi liée aux valeurs les plus hautes de l'esthétique classique: régularité, symétrie, égalité des éléments de même rang; pour tout dire: ordre."(Daniel LEUWERS, Op.cit., pp. 134-136.

²⁸¹ Prefacio de Dámaso ALONSO a la edición de Ancia, Visor, 1984, p. 20.

²⁸² "Here is a further illustration of how a poet can use the line-end to achieve an ironic effect virtually unduplicatable in prose...The first word of the second line absolutely reverses the meaning of the first line...Consider it rearranged mor prosaically: "Do not pity this busy monster, manunkind" (SCHOLES, Robert: Elements of Poetry, Op.cit., p. 63.

Dentro del contexto de este recurso, destacan muy especialmente en la poesía oteriana los encabalgamientos que se producen entre las diferentes estrofas de los sonetos, bien en la separación entre los cuartetos o entre los tercetos. Esta modalidad inter-estrófica es muy poco común en la tradición literaria en general y más todavía en el campo del sonetismo. Otero está introduciendo una innovación rítmica importante con su uso reiterado en estas obras. Recordemos algunos ejemplos de estos encabalgamientos sirremáticos que fusionan ciertas estrofas de AFH:

"y en tu cuerpo de rosa: mariposa

rosa y blanca..."²⁸³

"naciendo, iba envolviendo tu desnudo

amoroso..."²⁸⁴

"y encima de este otro, un ancho río

de entusiasmo."²⁸⁵

"estalle como un mar, como una roca

gigante."²⁸⁶

"a golpes de silencio. Ven, te digo

²⁸³ Separación entre los dos tercetos del soneto "Mademoiselle Isabel".

²⁸⁴ Separación entre los cuartetos del soneto "Luego".

²⁸⁵ Separación entre los cuartetos del soneto "Impetu".

²⁸⁶ Separación entre los cuartetos del soneto "Poderoso silencio".

como un muerto...²⁸⁷

"Y sigo, muerto, en pie. Pero te amo

a besos de ansiedad...²⁸⁸

"por las manos de Dios, ¡cómo procura

sostenernos en pie...²⁸⁹

La rupturista brusquedad de los endecasílabos oterianos no se debe atribuir únicamente a la presencia de encabalgamientos, sino a las **pausas internas** constantes, que fraccionan el verso en *hemistiquios*²⁹⁰ de gran valor expresivo. Precisamente por esta trascendencia funcional de las pausas, a la hora de establecer y señalar el computo del ritmo de cantidad verso por verso, no hemos anotado solamente el número de sílabas global sino también, entre paréntesis, el de cada uno de los hemistiquios que los componen.

En "Entonces y además"(AFH 10) tenemos un ejemplo significativo de la distribución equitativa de las pausas en diferentes endecasílabos:

"Cuando el llanto,/tendido como un llanto 11(4+7)

silencioso,/ se arrastra por las calles 11(4+7)

²⁸⁷ Separación entre los cuartetos del soneto "Tú que hieres".

²⁸⁸ Separación entre los tercetos del mismo soneto "Tú que hieres".

²⁸⁹ Separación entre los cuartetos del soneto "La tierra".

²⁹⁰ Remitimos al cap. II, en el que se explica la terminología seleccionada y se comenta la falta de acuerdo de la crítica respecto al nombre de estas partes del verso ("heterostiquios", "braquistiquios", "hemistiquios", etc.)

solitarias,/ se enreda entre los pies, 11(4+7)

y luego suavemente / se deshace." 11(7+4)

En este caso, como en gran parte de los poemas de AFH y RC, se organizan tiradas simétricas de endecasílabos que presentan una disposición cuantitativamente idéntica de sus hemistiquios: (4+7), (7+4) o (6+5) son los más frecuentes; de forma que el poeta puede jugar con el ritmo de estos endecasílabos combinando sus distintas posibilidades de subdivisión. Así, en la estrofa mencionada, por poner un ejemplo, todo el cuarteto quedaba marcado por una misma disposición silábica en los tres primeros versos (un tetrasílabo seguido de un heptasílabo), hasta que el endecasílabo final introduce una variación invirtiendo el orden de los hemistiquios (primero el heptasílabo y después el tetrasílabo). Esta inversión rítmica se puede equiparar a las figuras que, en el campo de la retórica se agrupan en torno al denominado "quiasmo"²⁹¹. Pero, lo más importante es la funcionalidad de esta variante que, además de intensificar las separaciones estróficas al diferenciar el último verso, establece una interrelación entre el valor semántico transmitido por este ("suavemente se deshace") y la dulcificación del ritmo²⁹² que evita los encabalgamientos abruptos anteriores.

En las obras de esta primera etapa poética los paralelismos entre hemistiquios, es decir, las sílabas agrupadas simétricamente en varios versos, van creando una **métrica añadida o superpuesta** a la tradicional. Como si resultasen insuficientes los recursos rítmicos habituales, esto es, el metro, la rima, la acentuación, etc. Otero enriquece hasta

²⁹¹ Sobre el "quiasmo" se puede consultar, por ejemplo, la obra de José Antonio MAYORAL: Figuras retóricas, Op.cit., pp. 170-171.

²⁹² Es evidente que el ritmo se dulcifica, es decir, se hace más fluido en este último endecasílabo, que no solo elude los encabalgamientos, sino que, además, presenta una pausa medial casi inexistente, sin signo de puntuación, por lo que podría leerse como impausado.

extremos insospechados la capacidad musical de los poemas con logros como estas series paralelísticas en el interior de los endecasílabos. Se trata de procedimientos muy elaborados que, aún sin ser detectados conscientemente por el lector, contribuyen a intensificar la musicalidad, haciendo que los versos sean más expresivos y queden resonando en el oído con un aura de misterio; por lo que, su análisis en un trabajo como el presente acerca más a la comprensión de la complejidad estilística y rítmica de la poesía oteriana.

Si bien no entra dentro del objetivo primordial de nuestra investigación, es necesario plantearse hasta qué punto Blas de Otero es innovador en el tratamiento de estos endecasílabos polipausados y sus correspondientes hemistiquios. En este sentido, he considerado conveniente hacer mención de algunos de los **precedentes más significativos** en cuanto a la fragmentación endecasilábica, con el fin de ofrecer una primera aproximación que ponga de manifiesto el interés de ulteriores estudios comparativos sobre este campo.

Las bases de este rupturista procedimiento habían sido establecidas desde épocas tempranas, pero no habían alcanzado nunca cotas tan elevadas de utilización como en la poesía oteriana. Ya en el Siglo de Oro varios autores clásicos subdividieron ocasionalmente la unidad del endecasílabo mediante marcadas pausas internas que subrayaban las correlaciones sintácticas. Entre ellos queremos destacar la figura de **Francisco de Quevedo** por ser uno de los maestros más apreciados por Otero. A pesar de que este poeta recurrió sólo esporádicamente a la ruptura endecasilábica, los resultados expresivos fueron óptimos, como en el mercedamente famoso soneto "Amor constante más allá de la muerte":

"...su cuerpo dejará, no su cuidado	11(6+5)
serán ceniza, más tendrán sentido	11(5+6)
polvo serán, más polvo enamorado"	11(4+7)

Se puede apreciar cómo la partición métrica más o menos similar de los versos, contribuye a resaltar la disposición paralelística general del terceto. Sin embargo, además de tratarse de un ejemplo infrecuente en la poesía quevediana, no llega a presentar el grado de simetría métrica que veíamos en las divisiones oterianas de idénticos heterostiquios.

Una vez apuntada someramente la presencia de este tipo de recurso en la poesía barroca, nos desplazamos hasta los orígenes del movimiento modernista para encontrar antecedentes mucho más cercanos a la poesía de Otero. Nos referimos no sólo a las obras del reconocido "mago del ritmo" Rubén Darío, que han sido mucho más estudiadas²⁹³, sino fundamentalmente a los Versos libres de José Martí. Este poeta cubano colocó la etiqueta de "endecasílabos hirsutos" para los que componen esta parte de su producción; resulta interesante la definición que realiza un antólogo de Martí, caracterización perfectamente aplicable a los endecasílabos oterianos:

"...nos referimos a la variedad ilimitada en la división, en el corte del endecasílabo. Con ello se salva la vieja costumbre de hacer coincidir la idea poética con la fórmula métrica, desangradero de tantos maestros del buen tiempo español. En Martí, el endecasílabo es una espada ilustre en manos de un capitán sin miedos. Nadie la ha esgrimido con tan fiera variedad.

²⁹³ Remitimos al apartado "Relaciones intertextuales" en el capítulo IV del presente trabajo, donde se comentan las concomitancias rítmicas de Otero con el rupturismo de la poesía rubeniana.

Quando la idea queda dicha, se detiene el verso; y se completa con la idea que sigue"²⁹⁴

Estas palabras de Marinello expresan adecuada y puntualmente la sensación rítmica que transmiten los "hirsutos" endecasílabos tanto de los Versos libres martinianos como los de AFH o RC, ya que ambos exhalan una violencia muy similar y comparten los procedimientos que venimos comentando en este apartado. Incluimos a continuación un fragmento de cada poeta como muestra de su comunidad de tono y ritmos polipausados:

"Flores? No quiero flores! Las del cielo
Quisiera yo segar! Cruja, cual falda
De monte roto, esta cansada veste..."

(José Martí, "Flores del cielo"²⁹⁵)

"Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte."

(Blas de Otero, "Hombre", AFH-13)

Resumiendo los efectos de la fragmentación endecasilábica, entre las obras que constituyen lo que hemos denominado su "poesía existencial" hemos encontrado un conato de diferenciación. En AFH la mayoría de los endecasílabos pausados se dividían en dos

²⁹⁴ MARINELLO, Juan: Prólogo a la antología de José Martí, Madrid, Júcar, 1972, p. 54.

²⁹⁵ De Versos Libres, en la antología citada de José Martí, p. 144.

hemistiquios bastante similares en número de sílabas y que eran los más frecuentes en la tradición de este verso: 11(6+5) o bien 11(7+4). Mientras que, en RC, aunque sigue predominando ligeramente ese tipo de partición, aparecen casos mucho más rupturistas que los anteriores, con "hemistiquios"²⁹⁶ enormemente diferenciados en cuanto a su duración rítmica:

11(9+2) / (2+9)

11(8+3) / (3+8)

11(3+4+4)

11(3+3+5)

...etc

El mismo endecasílabo que da comienzo a RC introduce ya esta rupturista partición:

"Es a la inmensa mayoría, / fronda 11(9+2)

...a los que luchan contra Dios,/ deshechos" 11(8+3)

Y a lo largo de todo el libro se pueden reseñar estrofas enteras, o poemas, que presentan esta nueva tendencia a la violencia rítmica, por ejemplo:

"Déjame./ ¡Si pudiese yo matarte, 11(3+8)

como haces tú, como haces tú!/ Nos coges 11(8+3)

con las dos manos,/ nos ahogas./ Matas" 11(5+4+2)

Redoble de conciencia, va un paso más allá en cuanto a la innovación

²⁹⁶ Sería más adecuado y expresivo en este caso el término "heterostiquios", en vez de "hemistiquios", por tratarse de partes versales de distintas medidas silábicas o claramente heterométricas; sin embargo, mantenemos el término tradicional, dado que en su definición más aceptada admite que sean unidades asimétricas (Para cuestiones terminológicas consúltese el cap. II).

endecasilábica que introduce Otero; y produce unos efectos rítmicos mucho más violentos, creando grupos fónicos brevísimos, cortados, frente a otros más extensos.

En libros posteriores esta tendencia a la fragmentación aumentará hasta producirse la "ruptura del endecasílabo", que expondremos como característica de la segunda etapa poética oteriana, en la que los endecasílabos aparecen desmenuzados en diversas líneas versales dando lugar a composiciones en verso libre de unidades métricas mínimas²⁹⁷:

"ritmo

mordido,

nudo

de mis días..."²⁹⁸

Esta evolución posterior se ve preludiada en los libros de la primera etapa poética que, si bien mantienen en apariencia, es decir, gráficamente, la medida endecasilábica, también es cierto que introducen ya toda la serie de modificaciones que acabamos de estudiar, rompiendo así "desde dentro" los moldes métricos. En AFH y RC, el soneto, todavía con sus clásicos endecasílabos, va acercándose progresivamente en el ritmo a los poemas versolibristas. Esta "desintegración"²⁹⁹ es factible porque la poesía es para ser recitada y escuchada, y este **carácter oral**³⁰⁰ hace que lo que el "lector" recibe no sean

²⁹⁷ Ya José PAULINO AYUSO había adelantado este procedimiento oteriano: "¿Cual es la base rítmica del poema? El endecasílabo usado de manera libre, distribuido en varias líneas (que no llegan a la medida del verso medio y que por ello tienen una discutible entidad en sí mismas)" (Véase La poesía en el siglo XX: desde 1939, Madrid, Playor, 1983, p. 141.

²⁹⁸ Del poema "Biografía" en QTE.

²⁹⁹ La aproximación, o ruptura de las fronteras, entre las formas métricas tradicionales y el verso libre se puede relacionar con la contemporánea "desintegración" de los géneros.

³⁰⁰ Consúltese al respecto el artículo de Françoise PEREIGNE: "Blas de Otero, poeta de la oralidad", en Iris, nº 1, Université Paul Valéry, Montpellier, marzo de 1985, pp. 115-132.

los endecasílabos sino unidades fónicas heterométricas más breves o más largas (que ni siquiera coinciden con el endecasílabo en la pausa final al sobrepasarla con encabalgamientos).

6.3.- "Compensación métrica" y rima interna:

Otra de las peculiaridades rítmicas introducidas por Blas de Otero consiste en una especial sutileza en el tratamiento de los hemistiquios. Como se explicaba en el apartado anterior, su poesía de esta primera época tiende a la partición proporcional de varias secuencias endecasilábicas, la mayor parte de los endecasílabos pausados (sobre todo en AFH) se dividen según uno de los dos esquemas siguientes: 11(7+4) o 11(6+5).

La proclividad oteriana hacia la simetría rítmica le lleva, además, a una original manipulación de estos hemistiquios y se genera un fenómeno (deliberado o no) que vamos a denominar "*compensación métrica*". Cuando el primer hemistiquio es un hexasílabo el poeta tiende a utilizar terminación aguda, con lo que se alarga rítmicamente acercándose a los heptasílabos de los otros versos y compensando por tanto sus diferencias métricas. Este fenómeno no se puede considerar meramente casual porque son siempre los hexasílabos los que tienden a prorrogar así su resonancia (en todo AFH y RC no aparece ni un solo caso de hemistiquio "extenso", o sea heptasílabo, que termine en palabra oxítona):

- 11 (7+6)

- 11 (6'+5): Terminación aguda que alarga el hemistiquio "breve" o hexasílabo.

Sin embargo, para el cómputo global del endecasílabo generalmente no se toma en cuenta el final oxítono del hemistiquio, es decir, no se añade una sílaba. Así, se desarrolla una especie de "doble métrica" en la que se tratan independientemente las medidas de los versos y de los hemistiquios. Pero la dificultad añadida por esta métrica secundaria es aún mayor, porque en algunas ocasiones sí que se debe sumar, en mi opinión, una sílaba al total (como en el estribillo de "Plañid así"(RC-18)³⁰¹ o en "Lo eterno"(AFH-1). En el comentario a este poema liminar de AFH explicábamos la necesidad de esta medición especial, basándonos, además, en un testimonio indirecto del propio poeta³⁰².

Los casos de compensación métrica más frecuentes son los que no afectan a la medida final de los versos. En uno de los sonetos favoritos de Blas de Otero, por ejemplo, el famoso "Mademoiselle Isabel", se remarca la trascendencia concedida a los hemistiquios mediante la presencia de rima interna (siempre aguda) entre ellos:

"Mademoiselle Isabel..." 11(6'+5)

"Isabel, canta en él..." 11(6'+5)

³⁰¹ Remitimos al apartado 5.1 del presente cap.III, en el que se comentaba este poema y se explicaban detalladamente los motivos de la medición atípica del estribillo.

³⁰² (Véase el análisis de este primer poema en el apartado 4.1.1 del cap.III, pp.100-103).

Recordemos que la compensación métrica se presentaba ya en "Lo eterno"/"La tierra", una serie endecasilábica con heterometrías (un heptasílabo y el siguiente tetrasílabo):

"Rompe el már 3+1=4
 en el már, como un himen inmenso..." (3+1)+7=11

Si el segundo verso lo medimos normalmente obtendríamos un decasílabo, sin embargo, me parece evidente la fuerza rítmica de la terminación aguda del primer hemistiquio "en el már", resaltada por la repetición del término en el verso anterior (expresión mimética de los golpes de las olas), lo que lleva al lector a sumar una sílaba en el cómputo global del ahora endecasílabo.

Pero, además, aportábamos allí la versión original "dodecasilábica" del conocido endecasílabo "¡Ángel, con grandes alas de cadenas!". El poeta escribió primero "¡Ángeles,..." palabra esdrújula que tendía a restar una sílaba al conjunto; magnífica prueba de la interpretación oteriana del fenómeno de compensación que estamos analizando.

Este recurso poético, que Navarro Tomás denomina "rima encadenada"³⁰³, cuenta con una extensa tradición. Desde la poesía italiana del *quattrocento* la "rima al mezzo" de Sannazaro fue utilizada, entre otros, por Garcilaso y Lope de Vega, y difundida finalmente durante el Modernismo. Pero nos interesa en especial el momento en que deja de usarse metódicamente para remitirse a apariciones más o menos ocasionales como las que presenta en la poesía oteriana, y Navarro Tomás³⁰⁴ hace hincapié precisamente en la figura de otro poeta vasco, Miguel de Unamuno, como promotor de la liberalización de la "rima encadenada". A pesar de que Otero rechazó en muchas ocasiones el influjo unamuniano y, salvando las infranqueables diferencias entre estos dos autores, no se puede negar la existencia un clima rítmico común³⁰⁵, una comunidad al menos en la violencia y "brusquedad"³⁰⁶ de sus procedimientos poéticos, que merecería ser objeto de ulteriores estudios.

El recurso de la "compensación" continúa surgiendo en las páginas de RC, pero con renovada vitalidad respecto a AFH, puesto que ahora domina poemas enteros. Así, en el poema "Mudos" (RC-8), se extiende no sólo a los versos que poseen un hemistiquio hexasílabo, sino a todos los que su primer hemistiquio es más breve que el segundo (ya

³⁰³ NAVARRO TOMAS, Tomás: Métrica, Op.cit., pp. 209, 238, 258, y 464.

³⁰⁴ Ibidem, p. 464.

³⁰⁵ En esta breve referencia que Navarro Tomás hace de los procedimientos rítmicos unamunianos podemos observar la semejanza con los que estamos estudiando en Blas de Otero: "Rasgo visible en el endecasílabo de Unamuno es, aparte de ese mismo reforzamiento (de la proporción del sáfico), la elevada medida en que interviene la variedad enfática, favorecida por la frecuencia del encabalgamiento" (Métrica, Op.cit., p. 411.)

³⁰⁶ No en vano así lo apuntaba Dámaso ALONSO en su artículo sobre la poesía desarraigada: "La lista sería bastante norteña. El país vasco, poco fértil en poetas (y cuando los da, broncos, como Unamuno), estaría en ella bien representado por...Blas de Otero...hay cierta brusquedad, cierta hirsutez en su poesía, que a mí me gusta" (en el prefacio de Ancia, Op. cit., p.12.

que en RC la partición de los endecasílabos se hace más heterométrica). La compensación se combina además en todos los casos con la rima interna. Remitimos al análisis completo de esta composición³⁰⁷, pero recordemos algún ejemplo:

"De tanto hablarle a <u>Dios</u> /...	11(6'+5)
mi corazón /...	11(4'+7)
le llamé /...	11(3'+8)
como atándome a <u>Él</u> /...	11(6'+5)
clamoreando <u>amor</u> /...	11(6'+5)
los brazos bajo el <u>sol</u> /..."	11(6'+5)

Todo parece indicar que en este segundo libro de su etapa existencial Blas de Otero no ha cambiado su estilo general, ni sus peculiaridades rítmicas, pero se ha afianzado en ellas, lanzándose con mayor decisión hacia las novedades rupturistas dentro de la métrica tradicional de los sonetos.

Creemos, además, que con este especial tratamiento "compensador" de los hemistiquios inicia nuestro poeta una línea innovadora, pues, hasta donde alcanza nuestra investigación, no hemos podido encontrar otros ejemplos idénticos en el ámbito del endecasílabo. Un fenómeno cercano se observa en lo que Navarro Tomás denomina "*alejandrino a la francesa*"³⁰⁸, donde "la sílaba sexta coincide en unos casos con terminación de vocablo agudo...desde el punto de vista literal los versos constan en efecto

³⁰⁷ pp. .

³⁰⁸ Métrica, Op.cit., pp. 324, 373, 423 y 517.

de doce o trece sílabas³⁰⁹. Los ensayos de adaptación del alejandrino francés se han venido produciendo ocasionalmente desde el neoclasicismo (con Iriarte) y sobre todo a partir del modernismo (Navarro Tomás cita a Rubén Darío y Unamuno³¹⁰; los encontramos también en Pablo Neruda³¹¹).

En cuanto a los endecasílabos, aparece todavía más esporádicamente una modalidad llamada también "endecasílabo a la francesa"³¹², con acento en cuarta sílaba y en palabra aguda. Pero son solamente intentos ocasionales de trasladar el francés, no llegan a cuajar en ningún poeta y, además, no son similares al procedimiento oteriano que estamos estudiando (en ningún caso modifican el cómputo del endecasílabo ni van acompañados de rima interna).

En la poesía de Blas de Otero la "compensación métrica", reforzada por la rima, conforma una delicadísima organización estructural de los hemistiquios que se convierte en una de las características rítmicas más originales de sus endecasílabos.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 324.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 423.

³¹¹ En sus Cien sonetos de amor hemos localizado varios ejemplos de este tipo de alejandrino con un primer hemistiquio hexasílabo de terminación aguda. Incluiremos sólo dos como muestra:

"y a ti te amé y canté / sobre todas las cosas, 13+1
por eso sigue tú / floreciendo florida," 13+1

Es, como se puede observar, un procedimiento parejo al que se produce en alguno de los endecasílabos oterianos (Vid. p. 100 y stes de esta tesis); pero es mucho "menos rupturista" en un verso compuesto como es el alejandrino.

³¹² "Al carácter monorrítmico del endecasílabo francés, con acento uniforme sobre la sílaba cuarta, se añade la terminación ordinariamente aguda del vocablo a que tal acento corresponde. Estas circunstancias fueron reproducidas por Lista en dos composiciones imitadas del francés:

"Copia gentil, imagen de mi amada,
prenda de amor, pues amor la adquirió..." (*Métrica*, Op.cit., pp. 313 y 512).

6.4.- Aliteraciones, paronomasias y rimas internas:

Los recursos expresivos que se basan en la manipulación motivada de los sonidos, o sea, en el fonosimbolismo, constituyen otro de los campos ampliamente aprovechados por Blas de Otero a lo largo de toda su obra. Así lo advertía ya Alarcos Llorach cuando dedicaba un capítulo de su monografía oteriana a la "Expresividad del material fónico". "Los sonidos, como materia acústica, producen necesariamente una reacción sensorial: resultan agudos o graves, ásperos o mates, y la capacidad sinestésica permite que se asocien a otras especies de sensaciones no auditivas, sino visuales, o táctiles, o a matices del estado sentimental del ánimo"³¹³.

Al estudiar la expresividad del material fónico, como se ha explicado en la introducción³¹⁴, hay que ser cauto respecto a las implicaciones semánticas y emocionales de cada uno de los sonidos, puesto que su latente capacidad sugeridora se modificará dependiendo del contexto en que aparezcan. A pesar de todo, queremos mencionar algunas de las connotaciones más generalizadas y aceptadas de los distintos tipos de fonemas (sugerencias que serán funcionales sólo si actúan en colaboración con el significado de las palabras portadoras):

- Los fonemas agudos: se relacionan en el campo auditivo con esa misma impresión de "agudeza", mientras que en el campo de lo visual se identifican connotativamente con

³¹³ "Esta capacidad sugeridora latente en los sonidos, que la lengua normal pragmática suele descuidar, es aprovechada, en cambio, por la poesía... Si los sonidos aislados tienen esta posibilidad sugeridora, el ritmo que su peculiar sucesión produce, dará, por tanto, una impresión sensorial o sentimental determinada. Para que ésta sea expresiva, es decir, para que realmente sea captada, tiene que ir asociada a un contenido psíquico idóneo" (ALARCOS LLORACH, Emilio: Op. cit, p. 139).

³¹⁴ Remitimos al apartado 4.6 del cap.II (pp. 43-46).

lo "brillante y luminoso" y en la esfera de lo sentimental conllevan cierta "excitación de ánimo".

- Los fonemas graves: connotan en el campo visual lo "sombrio u oscuro"; y conllevan reacciones sentimentales de "desesperación, tristeza y muerte".

- Los fonemas oclusivos provocan excitación, connotando violencia, ruidos, dolor y exasperación.

- Los fonemas fricativos y laterales provocan sensaciones de "suavidad, dulzura, y armonía"³¹⁵.

Dentro de la obra oteriana este tipo de recursos fonosimbólicos pueden proliferar hasta convertirse en el centro neurálgico de un poema completo, como en "*Mademoiselle Isabel*"(AFH-3)³¹⁶, donde la musicalidad alcanzada mediante la rima interna, los juegos fónicos y las aliteraciones de "-el", y de "-esa" crean un anagrama del título y erigen uno de los grandes sonetos de la literatura española.

En otras composiciones, aunque la manipulación de la materia acústica no sea el eje central del poema, sigue siendo substancial para el ritmo la presencia de **aliteraciones**, algunas de ellas intensamente sonoras, como el eco reiterado de las nasales en "Lo eterno"(AFH-1) que ejerce magníficamente su labor de imitación poética, esas afinidades entre sonido y significado por las cuales la "naturaleza" se hace palabra:

"Rompe el mar
en el mar, como un himen inmenso"

³¹⁵ Cfr. MARTINEZ, J.A: Propiedades del lenguaje poético, Op.cit. y "Recepción de sonidos y poesía", en Archivum, 1976, XXVI, pp. 70-102.

³¹⁶ Véase el análisis de este soneto en el apartado 4.1.2 del cap.III, pp. 123-129.

Utiliza Blas de Otero ocasionalmente distintos tipos de **rimas anómalas** y poco comunes como las de terminación **aguda**, bien sean internas ("mar / "mar") o externas. En el poema "Vértigo"(AFH-12), por ejemplo, la violenta rima en "-é" aguda se mantiene durante todos los versos pares incrementando la turbadora impresión de vértigo del conjunto: "Parece que nos vamos a caer...". Estas rimas son mucho más llamativas por ir contra la costumbre de la lengua e incluso contra la preceptiva, porque, como explica Navarro Tomás, "Garcilaso evitó los endecasílabos agudos con relativo rigor...desde mediados del siglo XVI, el ejemplo de Garcilaso apoyado por la experiencia italiana empezó a adquirir consideración de precepto. Juan de la Cueva condenó enérgicamente el empleo del endecasílabo agudo"³¹⁷. Blas de Otero rompe deliberadamente varios "preceptos" tradicionales en aras de una mayor expresividad poética. En esta misma línea, no se preocupa por repetir términos idénticos en posición rimada, contraviniendo una de "las principales reglas de la rima" ("una palabra no debe ser consonante de sí misma"³¹⁸). De hecho, con este procedimiento consigue un logrado ritmo paralelístico en algunos sonetos (como en "Déjame"(RC-7): "...quita tu mano" / "quita esa mano", "con el mío" / "yo soy tan mío", etc.)

Otra de las rimas más recurrentes en la poesía oteriana existencial es la que recae sobre formas verbales, sobre todo gerundios, que con su carácter durativo prolongan las inquietantes resonancias de desasosiego. Así, en el soneto "Hombre"(AFH-13), en el que el poeta está "luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte", esta lucha se magnifica a través

³¹⁷ Métrica, Op.cit, p. 262.

³¹⁸ Cfr. NAVARRO TOMAS, *Ibíd*em, p. 41.

de los gerundios en posición de rima final ("clamando", "retumbando", "hablando"). Lo mismo que en "Tú, que hieres"(AFH-28), donde los gerundios rimados ("desgarrando", "llamando", "creando") se combinan con la reiteración del también sonoro adverbio "arrebataadamente". En todos los casos la aliteración de nasales trabadas contribuye a subrayar y alargar el efecto durativo.

En el poema "Luego" (AFH-8) las rimas verbales, con la terminación del pretérito imperfecto, aparecen tanto en la rima interna como en la externa: "Te veía, sentía, y te bebía...". También juega con las rimas de tipo gramatical en "Entonces y además"(AFH-10):

"Cuando morir es ir donde no hay nadie,
 nadie, nadie; caer, no llegar, nunca,
 nunca, nunca, morirse y no poder
hablar, gritar, hacer ..."

Asimismo hay ejemplos en que la rima interna pasa más desapercibida, porque se trata de asonancias, en vez de las consonancias anteriores, así en "Estos sonetos" (AFH XXVI), donde la rima asonante interna y externa va repitiendo la terminación de las palabras del título: "-eo-":

"...slencio. Yerto mar. Soneto mío
 que así acompañas mi palpar de ciego"

En ciertas ocasiones la rima interna se ve reforzada mediante la paronomasia y el acento de intensidad, como en el poema "Impetu" (AFH-18):

"No todo desescombro ni deshielo
 Encima de este hombro llevo el cielo"

Entre todos los recursos que se generan en la potencialidad del material fónico serán las **paronomasias**³¹⁹ las que alcancen mayor trascendencia expresiva al introducir, mediante la semejanza formal de dos vocablos, un juego de palabras con su significado. En el soneto "Cuerpo de la mujer..." (AFH-5), por ejemplo, los juegos paronomásicos se acumulan aproximándose al trabalenguas:

"donde después de tanta luz, de tanto
tacto sutil, de Tántalo es la pena...

Suena la soledad de Dios. Sentimos
la soledad de dos..."

O bien en "Un relámpago apenas" (AFH-6) donde se intercalan múltiples series de paronomasias distintas y su reiteración intensifica rítmicamente la fuerza significacional de las palabras:

"Besas como se fueses a comerme
Besas besos de mar..."

He tomado hasta el momento textos de AFH, pero en RC la manipulación de los sonidos mediante este tipo de recursos fónicos sigue siendo uno de los fenómenos más recurrentes; se presentan ya desde los primeros versos del libro, como la rima interna cercana a la paronomasia en el soneto "Es a la inmensa mayoría..." (RC-1):

"de turbias frentes y sufrientes pechos..."

³¹⁹ Para ésta y otras nociones de la Retórica remitimos al clásico de LAUSBERG Manual de retórica literaria (Madrid, Gredos, 1971). Pero, en concreto sobre la *Paronomasia*, conviene consultar el artículo citado de José A. Martínez "Repetición de sonidos y poesía", en el que se profundiza en las modalidades de este fenómeno desde una concepción más amplia: "La Paronomasia. -Surge de la reiteración -en dos o más signos simples o complejos del texto- de partes de significante; i.e. de fonemas o grupos fonemáticos en orden regulado -frecuentemente, en idéntico orden sucesivo" (Op.cit., p. 74).

Oídos cual al mar, Muerden la mano³²⁰

Restalla al margen su bramar cercano."

Las paronomasias son muy frecuentes en torno a las palabras-clave de los poemas como un modo más de destacar mediante recursos formales el significado de estos términos nucleares; así encontramos en numerosos versos series paronomásticas relacionadas con la palabra "hombre":

"Que un hombre a hombros del miedo..."

(RC-53)

"la paz del hombre, el hambre de Dios vivo"

(RC-54)

"...este hombre/ que viene, entre mi hombro y mi hombro"

(RC-45)

La sencilla aliteración de fonemas resulta en ocasiones tan llamativa como las paronomasias o la rima interna; contemplemos para terminar los efectos suavizadores de la marcada reiteración de la sibilante en el poema "Ni él ni tú" (RC-48):

"silbo en silencio, contemplando el techo

Sábanas son el mar, navío el lecho

sedas hinchadas a favor de espanto,...

surco la misma sed que si me echo.

Silbo en silencio. Sin salir de casa

silbo a los cuatro vientoss del olvido

a ver si vuelve Dios..."

³²⁰ En este verso la paronomasia ("mar, Muerden") se subraya mediante la colisión acentual, cuya violencia rítmica "imita" el plano semántico.

Considero que la interpretación y funcionalidad específica de este tipo de recursos fonosimbólicos, a pesar de existir unas tendencias generales, debe aplicarse en su propio contexto, por lo que para su estudio más adecuado remitimos al análisis de cada uno de los poemas.

6.5.-Ritmo de pensamiento: paralelismos y repeticiones:

En la tipología del verso libre de Isabel Paraíso de Leal³²¹, se establece una línea divisoria básica entre las modalidades que se apoyan en los ritmos fónicos (acento, metro, rima y estrofa) y aquellas otras que se fundamentan en lo que se ha denominado "ritmo de pensamiento" (es decir, en la reiteración de elementos semánticos). Este último ritmo paralelístico es primordial sobre todo en los poemas más declaradamente versolibristas. Sin embargo, como matiza la autora, "esta dicotomía no significa exclusión. Significa sólo predominio o mayor perceptibilidad de un elemento u otro para el lector. En las modalidades basadas en los ritmos fónicos existen imágenes y pueden existir paralelismos... Y viceversa, en las modalidades basadas en el ritmo de pensamiento existen metros detectables al análisis, tipos de acentuación determinados e incluso rimas"³²².

En la poesía de Blas de Otero se observa, efectivamente, que el ritmo de pensamiento adquiere una gran relevancia no sólo en todos los tipos de poemas en verso libre, sino también en los sonetos y en las series endecasilábicas. Un elevado número de

³²¹ Cfr. El verso libre hispánico, Op.cit., pp. 389 y stes.

³²² *Ibidem*, p. 390.

estas composiciones de "métrica tradicional" se estructura formalmente en torno a una *repetición anafórica*, de manera que la mayoría de las estrofas comienza con un sintagma idéntico o con pequeñas variantes. Es el caso, por ejemplo, del soneto (AFH-5) en el que los dos cuartetos y el primer terceto se inician con la anáfora "Cuerpo de la mujer..."³²³, o de "Ciegamente"(AFH-7) donde los versos que se abren con el causal "porque..." son *nada menos que seis (casi la mitad de los que componen el soneto)*³²⁴.

En las series endecasilábicas en cuartetos, al ser más extensas, el procedimiento se prolonga. En "Entonces y además"(AFH-10) las cinco estrofas que comienzan con el temporal "cuando" se oponen a las otras dos iniciadas por "entonces"³²⁵. En "Igual que vosotros"(AFH-11) es uno de los adverbios en -mente favoritos de Otero, "desesperadamente", el que ocupa esta posición privilegiada repitiéndose anafóricamente ante cuatro de las estrofas³²⁶.

La anáfora del soneto "Tú que hieres"(AFH-28) se basa también en otro adverbio, "arrebataadamente", que reaparece cuatro veces pero, en esta ocasión, no en todos los comienzos estróficos sino en los dos primeros versos del poema, al final del segundo cuarteto y en el último endecasílabo, es decir, como conclusión que refuerza la estructura cerrada y circular de la composición.

El carácter iterativo de las anáforas, aparte de tener una evidente función estructural, colabora con el trasfondo semántico de las composiciones oterianas

³²³ Vid. pp. de esta tesis.

³²⁴ Vid. pp. de esta tesis.

³²⁵ Vid pp. 108-115.

³²⁶ Vid. pp.

intensificando la desesperación de su poesía existencial. Tanto en la serie endecasílabo de "Hombre en desgracia" (AFH-19) como en el soneto "Poderoso silencio" (AFH-27), los primeros versos de las dos últimas estrofas son anafóricos; veamos estos cuatro versos en los que el ritmo paralelístico constituye, en nuestra opinión, un elemento connotativo indispensable de la rebeldía oteriana:

"¡Poderoso silencio, poderoso / silencio...

¡Poderoso silencio con quien luchó / a voz en grito..." (AFH-27)

"¿Hasta cuándo este cáliz en las manos crispadas...

¿Hasta cuándo la carne cabalgando en el alma..." (AFH-19)

En cuanto a las composiciones versolibristas, no queremos extendernos ahora en un listado exhaustivo de todos los procedimientos relacionados con el ritmo de pensamiento. Es necesario estudiar siempre estos recursos paralelísticos en función de su contribución expresiva al plano semántico y emocional de cada poema. Por ello hemos preferido dedicar un apartado especial al "versolibrismo en la primera etapa poética", en el que se han comentado extensamente tres poemas en verso libre de RC³²⁷; precisamente de este segundo poemario porque en RC el versolibrismo experimenta un claro aumento estadístico respecto a AFH³²⁸. Insistimos ahora en que el verso libre oteriano por lo general se fundamenta en el ritmo paralelístico, pero no relega nunca el

³²⁷ "Plañid así", "Mundo" e "Hijos de la tierra". Vid. pp. 182-211.

³²⁸ En AFH el versolibrismo ocupa el 19% de las composiciones, mientras que en RC asciende hasta el 32%.

apoyo de todo tipo de recursos fónicos³²⁹). "Canción"(AFH-24) (por añadir algún ejemplo diferente a los tres seleccionados) es uno de los más decididamente paralelos en su estructura general, presenta cuatro estrofas cuasi-simétricas, en cada una de las cuales sólo varía el segundo verso, mientras que el primero y el tercero se repiten idénticos a modo de estribillos. En otros casos no es la organización global del poema la que presenta una distribución paralela, sino que el ritmo se origina por acumulación; como en el poema titulado "Crecida" (AFH 25), en el que una de las palabras-clave: "sangre", se repite nada menos que diecisiete veces.

Todos estos ejemplos se encuentran además inmersos en una férrea organización paralelística global. Ya hemos visto que la estructura general de AFH y RC responde a una perfecta simetría tripartita³³⁰ y, en el caso del primer poemario, el orden afecta sobre todo a la disposición de las formas métricas, de manera que los sonetos se distribuyen en grupos de seis unidades en cada apartado. Como se puede observar, las ansias oterianas de experimentación rítmica nunca cesan, tanto en el campo tradicional del sonetismo, en el que introduce continuas innovaciones, como en el campo del versolibrismo, en el que juega con las más variadas modalidades y combina los ritmos fónicos con el ritmo de pensamiento.

³²⁹ El ritmo paralelístico y los ritmos fónicos trabajan en perfecta colaboración, pero hay composiciones versolibristas en las que predominan uno u otros. Por eso se ha comentado en la selección un ejemplo representativo de cada caso: En los versículos de "Mundo" es el ritmo de pensamiento el que organiza el poema basándose en las complejas series iterativas que hemos analizado. "Hijos de la tierra", sin embargo, presenta una métrica muy original, prácticamente todos los versos son o alejandrinos o pentadecaslabos, y, además, partidos en hemistiquios siempre iguales: 14(7+7) y 15(8+7); pero el poema es versolibrista porque además admite algunos versos endecaslabos, heptaslabos y un tridecaslabo, y ofrece también un marcado ritmo paralelístico. (Vid. pp. 200-211)

³³⁰ Vid pp. 77-85.

6.6.- Endecasílabos con acentos antirrítmicos:

Hemos reservado este último apartado sobre la primera etapa poética para analizar una de las características más notables en el ritmo de los endecasílabos oterianos: la acentuación concurrente.

La presencia de dos acentos de intensidad contiguos se opone directamente a una de las normas básicas del ritmo, la de la alternancia. La mayor parte de la crítica³³¹ o bien no admite este tipo de endecasílabo y opta por no mencionarlo o bien lo condena claramente, porque, como dice Rafael de Balbín, "originan dura cacofonía, y dañan normalmente la expresividad del concierto estrófico, muy especialmente si son posteriores al acento rítmico que vulneran"³³². La intolerancia hacia este choque acentual continúa incluso en los estudios más recientes, como por ejemplo el de Marina Nespól e Irene Vogel titulado Prosodia:

"Se infringe el principio más general de la alternancia rítmica...introducir la distancia suficiente entre los dos acentos para que su adyacencia sea tolerada por el oído...En poesía la pugna resultaría aún más ofensiva que

³³¹ Existen por supuesto excepciones a esta regla. así por ejemplo el excelente trabajo de William FERGUSON sobre La versificación imitativa en Fernando de Herrera (London, Tamesis Books, 1980), en el que se incluye un extenso estudio sobre la acentuación antirrítmica en Herrera al que tendremos sobrada ocasión de hacer referencia. Por otro lado, el maestro Navarro Tomás, en una de sus últimas obras, hace una breve mención aceptando algún tipo de endecasílabos antirrítmicos: "La acentuación concurrente de las sílabas sexta y séptima da lugar a una importante modificación...El realce expresivo de este recurso, frecuente en Petrarca, recogido por Garcilaso, desarrollado por Góngora y aplicado por otros poetas antiguos y modernos, puede considerarse como forma definitivamente establecida en la métrica del endecasílabo" ("Correspondencia prosódico rítmica del endecasílabo" en Los poetas en sus versos, Op.cit., p. 114). A pesar de estas palabras, la mayor parte de la crítica sigue sin tomar en consideración o denigrando este tipo de acentuación concurrente.

³³² BALBIN, Rafael de: Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1968, p. 127.

en la lengua común...³³³.

En la poesía oteriana, sin embargo, los endecasílabos con **acento antirrítmico en 7ª sílaba** (después de 6ª también acentuada), no son excepcionales sino bastante frecuentes y se constituyen en una de sus características rítmicas esenciales. Al acentuarse dos sílabas adyacentes se hace una pausa en la recitación y se ponen de relieve los términos sobre los que recaen, contribuyendo a una mayor expresividad generalmente de carácter abrupto y violento.

El que este tipo de acentuación haya sido marginado por la crítica plantea en primer lugar un problema terminológico. Hemos creado el término "**endecasílabo antirrítmico**"³³⁴ precisamente para subrayar la corporeidad e independencia de esta rupturista modalidad. En el detenido estudio de Navarro Tomás sobre las correspondencias acentuales de este verso, la nomenclatura utilizada para referirse a los endecasílabos con acentos antirrítmicos es contradictoria: en unas ocasiones se asimilan con las modalidades tradicionales, olvidándose de su peculiaridad y no tomando en consideración uno de los acentos que denomina "extrarrítmico"; en otros casos, sin embargo, les agrupa como "endecasílabos dactílicos" por su acentuación en 7ª sílaba³³⁵. Por ello en este trabajo se

³³³ Marina NESPOL e Irene VOGEL: La prosodia, Madrid, Visor, 1994, p. 328. Aunque hay que tener en cuenta que estas afirmaciones se producen en el contexto de un estudio sobre la métrica de la Divina Comedia (sobre la lengua italiana por tanto), pero los asertos se hacen extensivos a la poesía castellana. Las autoras estudian un fenómeno que denominan "inversión acentual" tendente al distanciamiento de los acentos en conflicto.

³³⁴ En el Diccionario de métrica española de DOMINGUEZ CAPARROS se incluyen cuarenta entradas para los diferentes tipos de endecasílabo, pero los "antirrítmicos" tal como los concebimos no tienen cabida en ninguna de ellas.

³³⁵ Navarro Tomás en Los poetas en sus versos (Barcelona, Ariel, 1982), dedica una breve referencia a una serie de endecasílabos poco comunes con acento en 7ª sílaba, que considera de origen italiano y denomina "dactílicos". Pero no se trata del mismo fenómeno que la acentuación antirrítmica, puesto que, en general, los dactílicos tienen acentos en 7ª pero no en 6ª (no implican concurrencia acentual). Sin

ha optado por la terminología de "endecasílabos antirrítmicos" la más clara y que no se presta a confusión con los dactílicos de origen italiano.

Incluimos a continuación los ejemplos más significativos en los libros de la época existencial oteriana y permítasenos un listado exhaustivo dada la originalidad e importancia de este procedimiento en los endecasílabos de este poeta:

"Le da miedo mirar. Cierra los ojos"

("Lo eterno", AFH 1)

"Mademoiselle Isabel, rubia y fancesa"

("Mademoiselle Isabel", AFH 3)

"Si es así, no ames más; dame tu vida"

("Música tuya", AFH 4)

"Cuerpo de la mujer, río de oro"

("Cuerpo de la mujer", AFH 5)

"tiras de mi raiz, subes mi muerte"

("Un relámpago apenas", AFH 6)

"Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte"

("Hombre", AFH 13)

"en la sombra del río, aún más hermoso"

("Aldea", AFH 15)

embargo, la interpretación de Navarro Tomás parece en algunos casos ambigua; en el apartado en que analiza las "Correspondencias del endecasílabo", los ejemplos con acentos en 6ª y 7ª en unas ocasiones los considera dactílicos y en otras no, por ejemplo:

- En la p.98 dice: "Acentos en 1-4-6-7-10: Tipo enfático"

- Pero en la p. 109: "Acentos en 1-4-6-7-10: Tipo dactílico"

"Pero mortal, mortal, rayo partido"

("Mortal", AFH 17)

"Mas no todo ha de ser ruina y vacío"

"Y, entre raíz mortal, fronda de anhelo"

"Mi corazón en pie, rayo sombrío"

("Impetu", AFH 18)

"de cuerpos. Sobre Dios saltan de golpe"

¿Os da miedo, verdad? Sé que es más cómodo...

os ayude a ser. Soy. Luego es bastante"

("Canto primero", AFH 21)

"limosna: manos no, garras insomnes!"

("A Eugenio de Nora, AFH 22)

"La Tierra: girasol; poma madura"

("La tierra", AFH 30)

"Ponlo de pie, Señor, clava tu aurora"

("Salmo por el hombre de hoy")

"del hombre; hombre inmortal; sed siempre en vilo

cuerpo de la mujer, alma de oro"

("Serena verdad", AFH 32)

En RC los casos de endecasílabos antirrítmicos (con acentos en 6ª y 7ª sílaba) se duplican respecto al libro anterior (en AFH representaban aproximadamente el 6% del total, mientras que en RC constituyen nada menos que el 12%). Ya desde el primer soneto su presencia es importante:

"A ti, y a ti, y a ti, tapia redonda

Oidlos cual al mar. Muerden la mano"

("Es a la inmensa mayoría", RC-1)

"dentro del corazón cava su nido"

("Voz de lo negro", RC-2)

"y todo lo demás? Basta la muerte...

sobre Ti - ronco río que revierte"

("Basta", RC-3)

"dentro del corazón, cargas de nieve...

Oh témpano mortal, río que vuela"

("Mar adentro", RC-4)

"Me haces daño, Señor. Quita tu mano...

compadécete ya, quita esa mano...

no se sabe por qué. quiero cortarte..."

("Lástima", RC-7)

"como atándome a Él...Solo y desnudo...

clamoreando amor, tiendo, sacudo

los brazos bajo el sol: signos lejanos...

al cielo!Mudo soy. Pero mis brazos..."

("Mudos", RC-8)

"Vivir. Saber que soy pie dra encendida,...

Y yo de pie, tenaz, brazos abiertos,

gritando no morir. Porque los muertos..."

("Gritando no morir", RC-10)

"de Dios, hambre de Dios, sed abrasada...

trago trozos de mar y agua rosa:

senos las olas son, suave el bandazo..."

("Sombras le avisaron", RC-14)

"Un navío en el mar, y otro perdido..."

("Ni él ni tu", RC-15)

"Por fin, finge la muerte un alba hermosa...

mas no la miréis más, se difumina...

al principio creó Dios cielo y tierra..."

("Tabla rasa", RC-16)

"-ellos, en son de sol; ellas, en blanco-..."

("Aren en paz", RC-21)

"Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra...

del vivir y el morir. Lo demás sobra."

("Digo vivir", RC-22)

Este decidido aumento de los acentos antirrítmicos en RC, unido a los nuevos versos polipausados con hemistiquios heterogéneos, implica una progresiva evolución en este segundo libro hacia un ritmo con mayor carga de violencia. La métrica se aparta cada vez más de la tradicional de los endecasílabos y va hacia formas más libres y rupturistas.

Es necesario analizar globalmente los ejemplos aportados para tener la oportunidad de distinguir los diferentes tipos de acentos antirrítmicos, así como la finalidad de estos en la expresividad de los versos y el contexto en el que aparecen.

Son mayoritarios los acentos que concurren precisamente en las sílabas 6ª y 7ª, es decir, en el centro del endecasílabo contribuyendo a realzar la partición de éste en dos hemistiquios, 11(6+5). El conflicto acentual subraya la pausa interna de forma que se genera un verso de marcado carácter bímembre³³⁶. William Ferguson en su estudio sobre Herrera considera que "la fuente principal del endecasílabo 6-7, o de fragmento adónico, es la poesía italiana. Es fácil encontrar ejemplos de esta modalidad en los versos de Petrarca"³³⁷. En el caso de España, sin embargo, no nos parece oportuno desestimar la posible influencia del antiguo verso de arte mayor, claramente bímembre con una pausa a partir de la sexta sílaba.

En AFH y RC, a pesar del decidido predominio de los endecasílabos antirrítmicos con choque entre las sílabas 6ª y 7ª, también se presentan esporádicamente ejemplos con acentos colindantes en otras sílabas:

"O si no, déjanos precipitarnos
sobre Ti- ronco río que revierte"

("Basta", RC-3)

En este caso el resultado rítmico de esa acumulación de acentos en la primera mitad del endecasílabo (en 3ª y 4ª sílaba) produce la sensación de que el verso se acelera, se "precipita" rápidamente hacia su final, resaltando formalmente el contenido conceptual

³³⁶ Dámaso Alonso ha estudiado en Góngora una clara tendencia a la bímbración de algunos endecasílabos, sin embargo no observa cómo contribuye a esa partición la presencia de acentos antirrítmicos (Veáse "La simetría bilateral, Bímbración rítmica" en Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1960, p. 133). Pero Navarro Tomás en su ensayo sobre "El endecasílabo de Góngora" sí que apunta la relación de la bímbración con el acento en 7ª: "No faltan casos en que la división bímembre altera la línea rítmica normal poniendo en conflicto el acento central de la sílaba sexta con otro, ocasional y accesorio, pero no menos destacado sobre la séptima, 2-6-7-10: "apenas hija hoy, madre mañana" (veáse "El endecasílabo de Góngora", en Los poetas en sus versos, Op.cit, p. 158).

³³⁷ La versificación imitativa en Fernando de Herrera, Op.cit, p. 69.

de estos dos endecasílabos.

También aparecen ocasionalmente violentos "acentos antiestróficos", cuando es el axis versal el que se ve enfrentado a otro acento colindante anterior en 9ª sílaba:

"del vivir y el morir, lo demás sobra"

("Digo vivir", RC-22)

El acento en 10ª es el único que nunca varía, suele dar estabilidad a la última parte del endecasílabo, por lo que el acento en 9ª que contradice este equilibrio resulta muy fuerte y ha sido el más condenado por los tratados de métrica³³⁸.

Todos estos tipos de acentuación antirrítmica alcanzan un altísimo valor expresivo en los endecasílabos de Blas de Otero, la turbación y angustia existencial de su poesía se refleja formalmente en este abrupto ritmo de intensidad que interrumpe la fluidez recitativa. Es especialmente significativo por lo tanto clasificar los contextos significacionales en que aparecen estas secuencias antirrítmicas.

Observamos que la mayor parte de ellas se asocian con palabras-clave de inquietantes connotaciones y, entre estas presencias más frecuentes, podemos distinguir varias series semánticas. En primer lugar, términos relacionados con el tema de la muerte que transmiten la rebeldía del hombre ante una realidad inevitable; en estos ejemplos los endecasílabos bimembres partidos por la colisión acentual son muy adecuados para plasmar ese dolor interior, esa contradicción del que se sabe mortal pero ansía eternidad. El primer hemistiquio termina con la palabra que denota la muerte de forma directa, y la segunda

³³⁸ Para BALBIN LUCAS, todo acento en antepenúltima sílaba en cualquier tipo de verso es despreciable: "La aspereza y cacofonía de esta construcción acentual es particularmente violenta" (Veáse Sistema de rítmica castellana, Madrid, 2ª ed. 1968, p. 129.

parte del verso se reserva para una imagen metafórica que intensifica poéticamente el concepto:

"Pero mortal, mortal, rayo partido" (AFH-17)

"Y entre raíz mortal, fronda de anhelo" (AFH-18)

"Oh témpano mortal, río que vuela" (RC-4)

"del hombre: hombre inmortal; sed siempre en vilo" (AFH-32)

"Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte" (AFH-13)

Este último endecasílabo reúne dos de los temas más recurrentes (la muerte y el deseo de trascendencia). Introduce otra de las palabras-clave que suele ser realzada por medio de acentos antirrítmicos, "Dios", término que, si en principio no tendría porqué sugerir una connotación violenta, sabemos que en la poesía oteriana es el centro de sus angustias existenciales. Se puede observar que la disposición de estos motivos conflictivos en los endecasílabos antirrítmicos es muy similar a la que acabamos de explicar en la serie anterior; "Dios" ocupa siempre la sexta sílaba y se enfrenta con verbos, por lo general imperativos, de un significado altamente despectivo y cargado de agresividad:

"de cuerpos. Sobre Dios saltan de golpe" (AFH-21)

"Ponlo de pie, Señor, clava tu aurora" (AFH-31)

"Me haces daño, Señor. Quita tu mano" (RC-7)

"como atándome a Él...Solo y desnudo" (RC-8)

"de Dios, hambre de Dios, sed abrasada" (RC-14)

Las secuencias antirrítmicas surgen frecuentemente unidas a secuencias aliterativas, con lo que ambos fenómenos trabajan unidos para reforzarse. En estas ocasiones puede tratarse de endecasílabos con menor trasfondo violento que los anteriores, es la propia

materialidad fonosimbólica del lenguaje la que Otero subraya mediante los acentos contiguos:

"Por fin, finge la muerte un alba hermosa" (RC-16)

"senos las olas son, suave el bandazo" (RC-14)

"A ti. y a ti, y a ti, tapia redonda" (RC-1)

En definitiva, a través de este fenómeno comprobamos, una vez más, cómo en la poesía oteriana se cumple con creces el ideal de una versificación imitativa que esté íntimamente ligada al contenido y a la expresividad del poema.

Volviendo la mirada hacia los antecedentes literarios de este tipo de acentuación se descubre que, a pesar del silencio de la crítica, este tipo de endecasílabos antirrítmicos aparecía a lo largo de toda la producción poética española, pero no es frecuente que alcancen la trascendencia cuantitativa y cualitativa que poseen en el estilo oteriano. Tal acentuación, aunque en algún caso cobra proporciones considerables, en la mayoría de los autores surge sólo esporádicamente. Gracias al trabajo de William Ferguson sobre Herrera³³⁹ disponemos de datos, que hemos podido revisar y completar, sobre el uso de la acentuación antirrítmica en la tradición española. Citamos a continuación algunos ejemplos por su utilidad para comprobar hasta qué punto ha sido relegado este estudio a pesar de su relevancia:

"verdad sea que amor gasta e dirruye" (Santillana)³⁴⁰

³³⁹ La versificación imitativa en Fernando de Herrera, Op.cit. pp. 47-114.

³⁴⁰ Los sonetos "al itálico modo", Madrid, 1911, p. 76.

- "y de fuera sin mal sanos nos vemos!" (Boscán)³⁴¹
- "y de conversación menos vecino" (Garcilaso)³⁴²
- "Garcilaso y Boscán siendo llegados" (Castillejo)³⁴³
- "en que vencido el mar, vença la tierra" (Acuña)³⁴⁴
- "Y solo para ti quiero tenellos" (San Juan de la Cruz)³⁴⁵
- "o prados con verdad frescos y amenos" (Fray Luis)³⁴⁶
- "Del mundo inmaterial, varia belleza" (Aldana)³⁴⁷
- "Pinta pues variando, orna y colora" (Herrera)³⁴⁸
- "Raya, dorado sol, orna y colora" (Góngora)³⁴⁹
- "Despidió contra sí rayos al cielo" (Lope de Vega)³⁵⁰
- "la jeri (aprenderá) gonza siguiente" (Quevedo)³⁵¹
- "porque diga el Amor, siendo testigo" (Espinosa)³⁵²

³⁴¹ Del soneto "¡O gran fuerza d'amor, que así enflaqueces". Obras poéticas, Barcelona, 1957, vol. 1, p. 199.

³⁴² De su Égloga II, verso 208.

³⁴³ Obras, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, vol. 2, p. 190.

³⁴⁴ Varias poesías, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1954, p. 26.

³⁴⁵ "Canciones entre el alma y el esposo", en Vida y obras completas, Op.cit, p. 628.

³⁴⁶ "Noche serena", en Poesías completas castellanas, Madrid, B.A.C, 1957, vol. 2, p. 760.

³⁴⁷ "Epístola a Arias Montano", en Poesías, Madrid, Elías Rivers, 1957, p. 60.

³⁴⁸ Algunas obras, Paris, Champion, 1908, p. 166.

³⁴⁹ Obras completas, Madrid, 1961, p. 443.

³⁵⁰ Obras poéticas, Barcelona, Planeta, 1969, vol. 1, p. 78.

³⁵¹ Obras completas, Madrid, ed. de Astrana Marín, 1941, p. 1185.

³⁵² Del madrigal "En una red prendise tu cabello", en Obras, Madrid, RAE, 1909, p. 6).

"a la tarde serán lástima vana" (Calderón)³⁵³

"¡oh. con cuántas razón todas Te adoran!" (Sor Juana)³⁵⁴

"vive en la soledad libre y contento!" (Jovellanos)³⁵⁵

"la no violada fe? Vanas deidades" (Quintana)³⁵⁶

"Y en grito universal rompe la gente" (Zorrilla)³⁵⁷

A pesar de estos antecedentes, considero que el uso de este procedimiento rupturista en Blas de Otero reviste una importancia suficiente como para considerarlo una característica rítmica esencial de su poesía. Sobre todo habiendo comprobado que la acentuación antirrítmica tiene una funcionalidad expresiva clara en cuanto a la violencia y dureza que confiere a sus endecasílabos, en los que los términos portadores de los dos acentos colindantes se constituyen en palabras-clave de la composición. Otro más de los recursos que llenan de bronca desesperación las páginas de AFH y RC y reflejan esa angustia incontenible que no puede encerrarse en los límites formales del soneto tradicional.

³⁵³ De El Príncipe constante en Obras completas, Madrid, 1952, vol. 1, p. 266.

³⁵⁴ De "El divino Narciso" en Obras completas, Buenos Aires, FCE, 1955, vol. 3, p. 50.

³⁵⁵ "Epístola cuarta: de Jovino a Anfriso, escrito desde el Paular", en Poesías, Oviedo, 1961, p. 184.

³⁵⁶ "Al armamento de las provincias españolas contra los franceses", en Poesías completas, Madrid, Castalia, 1969, p. 325.

³⁵⁷ De "Con el hirviente resoplido moja" en Obras completas, Valladolid, Santarén, 1943, vol. 1, pl 156.

A través del presente estudio vamos comprobando hasta qué punto son relevantes en la poesía de Blas de Otero las interrelaciones entre el plano formal y el plano conceptual. o sea, la excepcional potencialidad expresiva de los recursos rítmicos que utiliza. Se aproxima al ideal de versificación íntimamente ligada al contenido, como extensión lógica de la aristotélica doctrina de la *imitatio*³⁵⁸ que constituye el misterio primordial de la escritura poética.

En cuanto al estilo oteriano, así como a sus peculiaridades rítmicas concretas, la diferencia entre AFH y RC no es esencial sino cuantitativa³⁵⁹; toda la "etapa existencial o desarraigada" de la poesía oteriana se caracteriza por una enorme capacidad condensadora o estrujadora del lenguaje, una gran profusión de imágenes y, sobre todo, un **ritmo violento** que rompe la serenidad del soneto clásico, convirtiéndolo en una forma innovadora para dar cabida a una inmensa angustia.

³⁵⁸ En la Poética de Aristóteles la "Naturaleza misma" encuentra el metro apropiado para cada caso (Vid. The Basic Works of Aristotle, New York, Random House, 1941, p. 1459).

³⁵⁹ Ya se ha explicado, en cada uno de los apartados correspondientes, que la mayoría de los recursos rupturistas aumentan estadísticamente en las páginas de Redoble de conciencia.

**IV.- SEGUNDA ETAPA: POESÍA SOCIAL O HISTÓRICA:
VERSOLIBRISMO EN METRO BREVE, Y VUELTA AL
SONETISMO EN QTE**

1.- PANORAMA GENERAL DE LA POESÍA SOCIAL O HISTÓRICA

A partir de la obra Pido la paz y la palabra (1955) se produce en la poesía oteriana una evidente transformación tanto conceptual como formal que implica un giro rotundo hacia una métrica en la que predominan los versos breves y condensados. Aparente simplificación estilística que en realidad es una depuración voluntaria de lo que el mismo poeta denomina "retórica", como declara en una entrevista:

"En cuanto a la forma, se ve que ha ido a una expresión cada vez más directa, sobre todo en la eliminación de lo que se suele llamar retórica, y concretamente del abuso de la imagen y de la metáfora. Podría hablarse de una sencillez "de vuelta", porque hay que distinguir la sencillez de un poeta adolescente o no desarrollado y la de aquel que con una obra consigue esa sencillez por eliminación de elementos"²⁷⁹

²⁷⁹ Ínsula, "Encuentro con Blas de Otero", por A. Nuñez, nº 259, junio de 1968, pp. 1-4.

Esta evolución formal hacia la simplicidad responde a un nuevo propósito o concepto global de su poesía. Blas de Otero abandona la poesía existencial anterior, su angustiado enfrentamiento con el Dios sordo de AFH y RC; ahora su preocupación va mucho más allá de la esfera personal, trasciende su "yo" y se dirige "a la inmensa mayoría" (como en el poema que encabeza PPP), introduciendo una problemática de interés humano, en la que va a aparecer de una manera relevante el polémico "tema de España" que tanto preocupó a los Noventaiochistas.

Este nuevo y amplio destinatario de su poesía requiere un cambio de lenguaje y estilo, la eliminación de la retórica y una elaborada búsqueda de naturalidad expresiva. Todo ello conducirá al poeta a un acercamiento hacia la **poesía tradicional** y los ritmos neopopulares, los romances, los octosílabos, las asonancias, los cantares, los estribillos, etc., que alcanzarán su momento más denso en el capítulo III de OTE, titulado precisamente "Cantares" y encabezado con un epígrafe de Augusto Ferrán³⁶¹ muy significativo:

"...he puesto unos cuantos cantares del pueblo..., para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro. (Augusto Ferrán)"

Temáticamente los libros de esta etapa se caracterizan por un tono algo más esperanzado y menos abrupto que en su poesía existencial; el descubrimiento de una nueva "fe", la fe en los demás hombres y la posibilidad de un diálogo con ellos, logra salvar al poeta de su soledad y de su fracaso en el intento de comunicación con Dios.

³⁶¹ Autor de Soledad. Colección de cantares, que vivió entre 1835 y 1880, dedicado íntegramente a la poesía tradicional.

Pido la paz y la palabra y En Castellano están profundamente relacionados en todos los aspectos. Ambas obras se inician con dos poemas compuestos en 1951, que comienzan con idéntica presentación ("Aquí tenéis..."):

"Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle...

...Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
abril, cincuenta y uno.

Blas de Otero".

("A la inmensa mayoría", PPP-1)

"Aquí tenéis mi voz
alzada contra el cielo de los dioses absurdos..."

(EC- 1)

En castellano fue prohibido reiteradamente por la censura, por lo que tardó muchos años en llegar a publicarse en España. Sus poemas empiezan a escribirse en 1951 y el libro se edita finalmente en 1959 en París, con el nombre de Parler clair. La temática básica de este conflictivo poemario gira en torno a la abatida situación de España, de la que se propone "hablar claramente" por encima de todo:

"Escribo
por
necesidad,
para
contribuir
(un poco)
a borrar
la sangre
y
la iniquidad
del mundo
(incluida
la caricaturesca España actual)" ("Por - para", EC-2)

Estas dos obras comparten, no sólo la misma preocupación, sino también tendencias rítmicas muy similares: en ambas predomina el versolibrismo y el poeta juega con todo tipo de posibilidades expresivas. Dentro de los poemas en verso libre, aunque admite algunas modalidades extensas cercanas al versículo, son mayoritarios los compuestos en metros brevísimos, que no aparecían en los libros de la época anterior. En esta segunda etapa poética, Blas de Otero introduce un nuevo tipo versolibrista, innovación con la que llega hasta una increíble condensación verbal en dísticos como el siguiente, cuya eliminación retórica habla por sí misma y resume la transformación de esta etapa poética:

"Escribo
hablando"

2.- ESTRUCTURA RÍTMICA DE LOS POEMARIOS

2.1.- PIDO LA PAZ Y LA PALABRA (1955):

Vamos a realizar un recuento y una revisión comentada de las diferentes formas métricas que aparecen en este libro, observando las semejanzas e innovaciones respecto a la primera etapa poética que hemos analizado en el capítulo anterior. Es patente en PPP el dominio casi absoluto del **versolibrismo** en sus distintas modalidades: de los 35 poemas que componen el libro, 23 responden a alguna de las variedades del verso libre.

Dentro de este grupo de composiciones versolibristas los tipos preponderantes son dos: la **silva libre** (como en "Sobre esta piedra edificaré", "Aceñas", "León de noche" o "Fidelidad"³⁶²) y sobre todo los poemas basados en **metros cortos**, de tres, cinco o siete sílabas (como "Espejo de España", "Con nosotros", "Ahora", "Pido la paz y la palabra", "Ni una palabra", "Pues que en esta tierra", "Arboles abolidos", "Infatigable látigo famoso", "En el nombre de España, paz", etc.)

³⁶² El número de orden que ocupa cada composición dentro de PPP se puede consultar en el apéndice "Listado de poemas con análisis métrico".

Este tipo de verso libre en metro breve era una absoluta novedad dentro de la poesía oteriana cuando publicó PPP, constituye toda una nueva línea de experimentación rítmica por parte del poeta. Debido a esta drástica transformación, he considerado necesario emprender un estudio de las fuentes literarias en que hubiera podido inspirarse Otero; con esta intención se ha introducido un apartado especial dedicado a las relaciones intertextuales³⁶³, tan abundantes y explícitas a partir de su segunda etapa poética.

En este estudio comparativo destacará la figura magistral de Rubén Darío como una de las presencias más marcadas, cuyas similitudes expresivas con Blas de Otero apuntan sobre todo en la línea del rupturismo rítmico y de las innovaciones formales en el campo del endecasílabo y del sonetismo³⁶⁴. Respecto a la nueva modalidad versolibrista, se han analizado las concomitancias con el giro de la poesía de Antonio Machado a partir de Nuevas canciones(1917-1930), en la que aquel poeta asimilaba definitivamente la canción tradicional. Se ha encontrado aún mayor similitud rítmica con los metros breves ensayados por Pablo Neruda en sus Odas elementales, poeta muy distinto a Otero, pero cercano a PPP en la métrica y, fundamentalmente, en su concepción social y comprometida de la poesía, ya que desde el primer poema de las Odas elementales Neruda defiende la poesía social frente al elitismo³⁶⁵ siempre con esos mismos versos de medida reducida.

³⁶³ Se incluyen las referencias bibliográficas sobre el campo de la intertextualidad en la primera nota del apartado "Ritmo y presencias intertextuales".

³⁶⁴ Esta modificación rupturista de los sonetos se inicia en la poesía oteriana sobre todo a partir de la obra QTE.

³⁶⁵ NERUDA, Pablo: Odas elementales, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 7:
 "Yo me río
 me sonrío
 de los viejos poetas...
 siempre dicen "yo"
 a cada paso
 es simepre "yo",

Dentro de las composiciones versolibristas de PPP siguen reapareciendo esporádicamente ciertos metros tradicionales, principalmente los **endecasílabos** que, con frecuencia, inician y cierran el poema, mostrándose una vez más la predilección oteriana por este verso clásico. Aparecen, además, en esta obra cinco poemas isométricos en cuartetos endecasilábicos con rima cruzada o alterna (ABAB o ()A()A): "A la inmensa mayoría"³⁶⁶, "Muy lejos", "Posición", "Juicio Final", y "Silben los vértices".

Junto a estas composiciones que respetan las normas establecidas por la métrica clásica, también predominan los endecasílabos en otro tipo de poemas que muestran la originalidad oteriana en la utilización atípica de formas tradicionales. Se trata de un grupo de composiciones que hemos denominado "*de pie quebrado*"³⁶⁷ y que no responden al esquema más habitual de la coplas manriqueñas (8-8-4), pero sí reproducen exactamente este rígido orden, aunque con los metros preferidos por Otero: tres endecasílabos seguidos de un heptasílabo en la mayoría de los casos ("En el principio" y "Mis ojos hablarían...") o tres endecasílabos y un trisílabo ("Gallarta" y "En nombre de muchos").

Este poemario incluye asimismo una única composición íntegramente en **alejandrinos** con rima alterna (ABAB): el poema "Hija de Yago". Como decíamos en el

por las calles
sólo ellos andan...
no pasan pescadores
ni librereros
no pasan albañiles..."

³⁶⁶ Se puede consultar el comentario a este poema liminar de PPP en el apartado de "Análisis rítmico" de este mismo capítulo IV.

³⁶⁷ Se explica esta forma estrófica oteriana, así como la terminología escogida, en el análisis rítmico de los poemas "En el principio"(PPP-2) y "Mis ojos hablarían"(PPP-3). Allí comentaremos el origen y evolución de esta modalidad relacionada con la "*estrofa de la torre*" (Vid. también la Métrica de NAVARRO TOMAS, Op.cit., pp. 315 y 410.

capítulo anterior, este metro surge muy raramente en la poesía oteriana y, aquí, sirve para confirmar una vez más que este poeta nunca rechaza las posibilidades expresivas y formales que enriquecen su obra.

En cuanto a la composición métrica de PPP hay que destacar, por último, que introduce un solitario soneto endecasilábico: "Yo soy aquel que ayer no más decía" (PPP-14); lo cual, evidentemente, contrasta con la tremenda profusión de sonetos en la anterior etapa oteriana (18 sonetos en AFH, y 13 en RC). Otro de los poemas, el titulado "Gallarta", se acerca a la estructura del soneto pero la modifica radicalmente, rompiendo con la tradición y convirtiendo un soneto en un poema semi-versolibrista³⁶⁸. Se inicia así un interesante camino hacia la manipulación rítmica del soneto tradicional, que dará interesantes frutos en OTE, y terminará con las innovadoras composiciones de TMS.

2.2.- EN CASTELLANO (PARLER CLAIR) (1959):

Predominan también en este libro los poemas en verso libre y la mayoría responden al mismo esquema de **métrica breve** que los de la obra precedente. EC está compuesto por 58 poemas, de los cuales 47, casi la totalidad del libro, pertenecen a diversos tipos versolibristas (en los mencionados metros cortos, de preferencia octosilábica, "de pie quebrado" o bien silvas libres).

En este poemario destaca rítmicamente la presencia de dos **prosas poéticas**:

³⁶⁸ Consúltense al respecto el análisis del poema "Gallarta" (PPP-9).

"Papeles inéditos"(EC-2) y "Últimas noticias"(EC-49). La aparición de esta forma métrica constituye un precedente de interés³⁶⁹ de la etapa final oteriana, en la que un libro completo, HFyV, estará compuesto en prosa. Cuando este poeta opta por el formato prosístico, el ritmo no queda en ningún momento relegado, continúan haciéndose patentes los más variados tipos de recursos fónicos, incluso el ritmo de cantidad se subraya de una manera muy notable a través de metricismos.

Por otro lado, entre los escasos poemas de métrica tradicional que aparecen en esta obra destacan tres poemas brevísimos en endecasílabos, formados únicamente por sendos pares de versos ("Parábola de doble filo"(EC-10), "Dicen digo"(EC-7) y "Don Quijote y san...Ignacio"(EC-24)), composiciones que sobresalen por su carácter abreviado e intenso:

"El Pirineo, al fin, guillotinando

la fina Francia, la brutal España"

("Parábola de doble filo", EC X)

Estos dísticos, a pesar de estar compuestos en endecasílabos y no en metros breves, responden al nuevo espíritu de condensación y depuración retórica que caracteriza la poesía social oteriana.

A esta misma tendencia corresponden otros poemas igualmente breves, como "Quisiera ir a China"(EC-9) en heptasílabos, o "15 de abril", también de dos versos, pero esta vez un octosílabo y un tetrasílabo, semejante al esquema de "pie quebrado" de las Coplas de Jorge Manrique. O bien la escueta "Poética"(EC-6), compuesta simplemente por

³⁶⁹

Hay que tener en cuenta que también aparece la prosa poética en Ancia, con la composición "Otra historia de niños para hombres"(A-100).

dos trisílabos: "Escribo / hablando".

Encontramos también dos poemas más largos en **octosílabos**: "Sol de justicia"(EC-27) y "La va buscando"(EC-15) que, manteniendo la rima asonante () a y ese metro octosilábico, se acercan claramente a la poesía tradicional, en coherencia con esa búsqueda de un "neopopularismo" con la intención de llegar hasta el pueblo, "la inmensa mayoría", desde la propia voz poética conservada en la memoria popular.

Incluye Otero al final de EC (un libro dominado por las formas versolibristas) sólo dos **sonetos**: "La soledad se abre hambrientamente"(EC-57) y "Yotro"(EC-56). Este segundo resulta digno de mención³⁷⁰ porque en él ensaya una ruptura métrica de esta forma clásica, ya lo había hecho en otro soneto de PPP, pero en este caso la modificación consiste en añadir un verso eneasílabo y otro de dos sílabas que suman un endecasílabo. Esta es una importante innovación métrica que Blas de Otero practica en este libro y que no cuenta con ningún antecedente claro en poesía; nos referimos a la **ruptura del endecasílabo**, que se comentará extensamente en las conclusiones del presente capítulo³⁷¹.

³⁷⁰ Remitimos por ello al apartado de "Análisis rítmico de los poemas" de este cap.IV, en el que se comenta este soneto rupturista.

³⁷¹ Consúltese el apartado titulado "Características rítmicas de la segunda etapa poética" (cap.IV).

2.3.- QUE TRATA DE ESPAÑA (1964):

En este tercer libro se observa desde la perspectiva formal una marcada diferencia respecto a los dos anteriores, por el decidido incremento del **sonetismo**. Frente a PPP y EC con mínimas muestras de esta estrofa, en QTE ocupa aproximadamente el veinte por ciento de las composiciones³⁷², y así el soneto vuelve a recuperar parte de la trascendencia que tenía en las obras de la primera etapa existencial donde era la forma métrica predominante.

La estructura global de QTE vuelve a ser mucho más unitaria y organizada (como lo eran las de AFH y RC). Presenta un desarrollo circular al iniciarse y concluirse con el mismo punto temático, "España", que es precisamente el comienzo anafórico de los poemas primero y último:

"España,
patria de piedra y sol y líneas
de lluvia liviana..." (QTE-1)

"España,
es de piedra y agua
seca, caída en un barranco rojo..." (QTE-139)

³⁷² Las cifras exactas de cada una de las formas métricas en los libros de esta etapa se incluye en el esquema de la página siguiente.

Enmarcada por estas fronteras simétricas, la obra se desarrolla en cinco capítulos explícitos: I- "El forzado", en el que trata de su patria; II- "La palabra", el instrumento fundamental para poner en comunicación el poeta y el pueblo; III- "Cantares", como homenaje y acercamiento a la rica tradición popular; IV- "Geografía e historia", en el que recorre los paisajes de España de un modo muy similar al de los noventaiochistas; y V- "La verdad común", en el que se da entrada a lo Universal, al Mundo que comparte los mismos problemas.

Dentro de esta rígida estructuración temática, las formas métricas sin embargo se mezclan desordenadamente sin ningún principio aparente, frente al simétrico orden que guardaban en AFH por ejemplo; esta desorganización es, desde mi punto de vista, totalmente premeditada, porque va en concordancia con la progresiva liberación rítmica que se va produciendo en este libro. En QTE se reúnen todas las experiencias formales ya ensayadas (el verso libre extenso o en metro breve, la poesía neopopular, las series endecasilábicas, los sonetos, etc.) pero se observa en todas ellas un mayor grado de libertad, van desapareciendo las fronteras entre la métrica tradicional y el verso libre: los sonetos introducen experimentalismos de todo tipo, desde el alargamiento del metro o los cambios en la rima, hasta la inclusión de fragmentos de canciones o del cante hondo en mitad de un soneto.

3.- ESQUEMA GENERAL DE LAS FORMAS MÉTRICAS DE LA 2ª ETAPA: POESIA SOCIAL O HISTORICA

Pido la paz y la palabra (35 poemas)

- 23 en verso libre (V.L en metros breves / Silvas libres) (66%)
- 4 poemas semi-versolibristas o de "pie quebrado" (11%)
- 6 con metros tradicionales (5 en endecasílabos / 1 en alejandrinos)(17%)
- 1 soneto / 1 soneto modificado o rupturista (5%)

En castellano: (58 poemas)

- 47 en verso libre (V.L en metro breve / Silvas libres / de "pie quebrado")(81%)
- 7 con metros tradicionales (3 en endecasílabos / 2 en octosílabos/ 1 en heptasílabos / 1 en trisílabos) (13%)
- 1 soneto / 1 soneto modificado (3%)
- 2 prosas poéticas (3%)

Que trata de España (139 poemas)

- 89 en verso libre (V.L en metro breve / Silva libre/ De "pie quebrado" / y Versolibrismo extenso o versículo) (64%)
- 23 Sonetos (17%)
- 27 con metros tradicionales (Endecasílabos / Octosílabos / Heptasílabos.³⁷³)(19%)

³⁷³ Algunos de estos poemas utilizan metros tradicionales pero mezclados en la misma composición (endecasílabos y octosílabos, por ejemplo, como en "No quiero que le tapen la cara con pañuelos" o en "Avanzando, cayendo avanzando"...). Podríamos relacionarlos con los "de pie quebrado", pero no presentan una estructura tan rígida. Tampoco el término "verso-semilibre" nos parece suficientemente explícito; en la crítica francesa se ha utilizado una nomenclatura bastante adecuada para este tipo de poemas: "vers mêlés" (Cfr.

4.- EL RITMO Y LAS PRESENCIAS INTERTEXTUALES

La inclusión, precisamente en este capítulo, de un análisis de las citas literarias así como de las posibles fuentes en las que ha bebido Blas de Otero, se debe a necesidad de investigar cualquier influencia externa que pudiera haber tenido peso en el cambio formal que sufre la poesía oteriana a partir de Pido la paz y la palabra. La intertextualidad³⁷⁴ es una prueba evidente de los autores y textos que el poeta tenía "*in mente*" en el momento de componer estos poemas, y que, por lo tanto son potenciales influjos rítmicos en su poesía. El estudio de las relaciones intertextuales en la obra oteriana ha sido ya desarrollado en varios trabajos, entre los que destacan el de la Dra. Sabina de la Cruz³⁷⁵ y, más específicamente, el de Lucía Montejó Gurruchaga³⁷⁶, investigaciones a las que remitimos para el conocimiento exhaustivo de los diferentes tipos de citas y referencias a otros autores que aparecen en toda la producción de Blas de Otero. Por nuestra parte, en las siguientes páginas, sólo pretendemos aportar algunas reflexiones comparativas sobre

³⁷⁴ Para cuestiones terminológicas sobre la intertextualidad, se han consultado fundamentalmente los trabajos de:

- PÉREZ FIRMAT, Gustavo: "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", en Romanic Review, nº 69, 1978, pp. 1-15.
- GUILLÉN, Claudio: Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Crítica, 1985.
- A. COMPAGNON: La seconde main, Paris, Seuil, 1979.
- G. GENETTE: Palimpsestes, Seuil, 1982.
- El nº especial de Poétique, "Intertextualités", 27, 1976.

³⁷⁵ En su Tesis Doctoral: BQ.CEC. Op.cit.

³⁷⁶ Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

los procedimientos rítmicos utilizados por los escritores más presentes en los intertextos de esta segunda etapa oteriana. Así, siempre con este enfoque, iremos retomando algunas de las citas concretas de estos autores, sólo para poder analizar sus coincidencias con nuestro poeta en el tratamiento del ritmo.

El apartado que nos ocupa se dividirá en dos secciones principales establecidas en virtud de sendos aspectos métricos muy diferenciados: por un lado los antecedentes en el campo del versolibrismo y, por otro, en el de las innovaciones sonetiles. Aun admitiendo que toda clasificación peca de reduccionista, nos ha parecido oportuno y clarificador distinguir estas dos vertientes con el fin de agrupar en cada una de ellas a algunos de los poetas que introducen cambios rítmicos similares a los de Otero.

4.1.- VERSOLIBRISMO EN METRO BREVE

Dada la nueva y deliberada tendencia oteriana hacia los poemas versolibristas de metro reducido a partir de PPP, resulta ineludible considerar una similitud tanto conceptual como formal con el giro de **la poesía machadiana** a partir de su obra Nuevas canciones (1917-1930). Se observa, en efecto, un cierto paralelo rítmico con las poesías de Antonio Machado³⁷⁷ sobre todo desde este libro que entraba de lleno en el "popularismo" asimilando la canción tradicional, como afirma Manuel Alvar:

"1916,1917 significan un nuevo sesgo en la poesía de Machado, la

³⁷⁷ Esta similitud ha sido también destacada en la Tesis Doctoral de Evelyne MARTIN-HERNANDEZ, publicada por la Universidad de Poitiers, 1991, p. 359: "Mais le paysage n'en est pas moins le lieu de la fidélité au regard de Machado et à son message...Machado est présent dans toute une série de textes descriptifs du chapitre "Geografía e historia de España" (QTE): "Delante de los ojos", "Tierra de Campos", "Canción cinco", "No te aduermas", "Todavía",..."

incorporación definitiva de la popular...Por eso, Antonio Machado, desdoblado en Juan de Mairena, había de decir "si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo"³⁷⁸

Analizando la métrica de Nuevas canciones(1917-30) hemos encontrado formas estróficas similares a las de PPP. Machado utiliza también la silva, si bien se trata de la tradicional y no de la libre (en poemas como "Olivo del camino", etc); pero, serán mucho más frecuentes los **metros breves** que, ocasionalmente, aparecen combinados entre sí, aunque en menor grado de heterometría que los oterianos. Las más comunes son las combinaciones libres de heptasílabos y pentasílabos (como en "Canciones del Alto Duero") o bien de octosílabos y hexasílabos (como en la parte XIII de "Canciones": "Hay fiesta en el prado verde", etc). Destaca aún más la proximidad con el versolibrismo oteriano en algunas composiciones, como "Apuntes y jardines", que intercalan versos endecasílabos con heptasílabos, hexasílabos, octosílabos dodecasílabos y eneasílabos³⁷⁹, alcanzando así un carácter heterométrico muy cercano al de PPP, EC o QTE.

No sólo resulta clara la semejanza métrica y estilística con los poemas de Blas de Otero que vamos a analizar, sino que, además, éste elogia específicamente en algunas

³⁷⁸ ALVAR, Manuel: en el Prólogo a las Poesías completas de Machado, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 47-48 (Todos los textos machadianos se citarán por esta edición).

³⁷⁹

"¡Oh, Puerto Real,		6
con tus casas blancas	6	
para muñecas de rosa, puerto Real,	12	
y tus pinos verdes		6
cerca de la mar!	6	
Muchas leguas de camino		8
hizo mi canción.		6
¿En busca de un espejo?	7	
buscando un corazón."	7	

(MACHADO, Antonio: Op Cit, p.389.)

composiciones a Antonio Machado³⁸⁰ ofreciéndole, por medio de la intertextualidad, un homenaje explícito que prueba la conexión literaria entre ambos.

El autor de Campos de Castilla es precisamente uno de los más presentes en las obras de Blas de Otero de esta época. Vamos a recordar a continuación algunas de las referencias intertextuales que muestran el interés oteriano por su poesía y pueden justificar por tanto las concomitancias rítmicas. En PPP destacan dos poemas claramente machadianos. El primero de ellos, "Con nosotros" (PPP-11), se dedica explícitamente a Machado, como tributo a aquel gran maestro y está compuesto precisamente en versos libres brevísimos:

"En este Café
se sentaba don Antonio
Machado.
Silencioso
y misterioso, se incorporó
al pueblo,
blandió la pluma,
sacudió
la ceniza,
y se fue..."

("Con nosotros. PPP-11)

³⁸⁰ Conviene consultar para el análisis de las relaciones intertextuales entre Otero y Machado, junto a los trabajos de Sabina de la Cruz y de Lucía Montejo Gurruchaga que acabo de mencionar, el artículo de Evelyne MARTIN-HERNANDEZ: "Blas de Otero et Machado", Cahiers de poétique et de poésie ibérique et latino-américaine, Université de Paris, 10 de enero de 1978, pp. 41-47.

En cuanto al otro poema que mencionábamos, aunque no aparece el nombre de Antonio Machado, cualquier lector de poesía reconocerá a primera vista el léxico machadiano:

"...Olmos sonoros, altos
 álamos, lentas encinas,
 olivo
 en paz,
 árboles de una patria árida y triste..."

("Arboles abolidos...", PPP-28)

Como se ve, la presencia machadiana afecta fundamentalmente al vocabulario ("olmos sonoros, lentas encinas...") y , en algunos casos, se puede hablar de concomitancias temáticas, sobre todo en cuanto al tratamiento del "tema de España". Por ejemplo en la serie "paisaje..." que se inicia con el poema "Espejo de España"(PPP, VI), donde se expresa una intensa preocupación por este tema tan característico de Machado y de la llamada generación del 98 en general.

Existen asimismo citas y resonancias machadianas en algunos fragmentos concretos³⁸¹, aspecto en el que no entraremos por estar ya estudiado en los trabajos

³⁸¹ Por citar solamente un ejemplo, en el poema "Sobre esta piedra edificaré"(PPP, IV), tenemos un paradójico trabalenguas que recuerda a otro del poeta sevillano:

"Retrocedida España,
 agua sin vaso, cuando hay agua; vaso
 sin agua, cuando hay sed..."

(PPP, IV)

"Bueno es saber que los vasos
 nos sirven para beber;
 lo malo es que no sabemos
 para qué sirve la sed"

(NºXLI de "Proverbios y cantares")

mencionados. Lo que sí pretende nuestra tesis es insistir en la necesidad de, partiendo de las presencias intertextuales, desarrollar estudios comparativos a nivel formal en los que se analicen procedimientos rítmicos determinados en diferentes autores.

En esta línea, a la conexión de este nuevo tipo de **ritmo versolibrista breve** con la poesía tradicional y con la machadiana, hay que añadir el parentesco métrico con algunas obras de **Pablo Neruda**. La creación poética del chileno también experimenta (en Odas elementales por ejemplo) una evolución rítmica muy semejante a la de Blas de Otero que comentamos. Podría pensarse que estas evoluciones son demasiado simultáneas para que la poesía nerudiana hubiera podido influir en Otero, puesto que las Odas elementales se publican en 1954, sólo un año antes que PPP³⁸². Pero, ya en el menos conocido libro Las uvas y el viento, iniciado en 1952, Neruda comenzaba un viraje radical y sorprendente en su métrica, pasando de los larguísimos versículos y las endecasilábicas silvas libres a unos metros brevísimos de arte menor. Todo este poemario nerudiano se componía de versos cortos, entre los que predominan los heptasílabos, mezclados con tetrasílabos, trisílabos, pentasílabos y octosílabos, es decir, de una gran semejanza con la poesía oteriana de PPP, EC y OTE. Ambos poetas practican en esta etapa una escritura muy próxima a las canciones populares, no sólo por el predominio de los metros breves y la tendencia octosilábica, sino reforzando el neopopularismo, además, mediante la rima asonante y las reiteraciones cercanas al estribillo.

Las uvas y el viento constituye una nueva tentativa nerudiana hacia rumbos rítmicos diferentes, en la que descubre un camino por el que se siente intensamente atraído

382

Además, la Dra. Sabina de la Cruz nos informa de que todo PPP está ya escrito para 1954 (Conversación de la autora con su Directora de Tesis el 12 de abril de 1995).

y así, más adelante, en sus Odas elementales(1954), Nuevas odas elementales(1956) y Navegaciones y regresos volverá a utilizar persistentemente los mismos reducidos versos.

Aventuro la hipótesis de que esta innovación métrica tendente a la brevedad se corresponde con una transformación emocional del tono poético en las nuevas obras de los dos autores, compaginándose, una vez más, el plano rítmico y el temático.

En el caso de Neruda, frente al pesimismo de la poesía anterior, las "Odas" inauguran un tono optimista que se traduce formalmente a través de una métrica breve. La idea de esta correspondencia entre fondo y forma nos ha sido sugerida por los interesantes estudios de Carlos Bousoño en torno al "*dinamismo expresivo*"³⁸³. La alegría se expresa con más naturalidad en cualquier forma artística a través de ritmos veloces (recordemos, en música, los "allegros" de las marchas triunfales frente a los "lentos" de las marchas fúnebres), asimismo la ligereza de estos metros mínimos contrasta con los largos versículos anteriores.

Neruda declara, además, explícitamente su intencionado giro hacia un tono poético positivo en la "Oda a la alegría"; incluimos en nota³⁸⁴ el comienzo de esta oda,

³⁸³ BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética, Op. cit., pp. 432-453.

³⁸⁴ NERUDA, Pablo: "Oda a la alegría", Odas elementales, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 19-22:

"(...)Alegría,
fui un joven taciturno,
hallé tú cabellera
escandalosa.
No era verdad, lo supe
cuando en mi pecho
desató su cascada.

Hoy, alegría,
encontrada en la calle,
lejos de todo libro,
acompañame(...)"

interesante por su similitud con "A la inmensa mayoría", el poema liminar de PPP en el que Otero expresa una transformación muy similar a la nerudiana.

Efectivamente, en los poemas de Otero se ha producido también un giro emocional: de la poesía existencial y angustiada de la primera etapa, escrita tras su crisis personal y su estancia en un sanatorio psiquiátrico, se ha pasado ahora a la confianza en una nueva "fe", a la solidaridad con la inmensa mayoría, que lleva al poeta a soslayar sus propios problemas. Con lo cual, parece confirmarse en PPP la hipótesis que apuntaba para Neruda del concierto entre los nuevos metros breves, y un cambio conceptual hacia una poesía menos pesimista. De hecho, surgen en esta obra poemas tan esperanzados como "En nombre de muchos"(PPP-24), donde el estribillo reitera incansablemente la alegría:

"...en nombre de la fe que he conquistado;

alegría.

...

"en nombre de la paz que he voceado;

alegría.

...

en nombre de la luz que ha alboreado;

alegría."

A pesar de que las referencias explícitas a Pablo Neruda no son nada frecuentes en PPP y EC, los esporádicos intertextos son suficientes, en nuestra opinión, para mostrar el conocimiento oteriano del poeta chileno; en el poema "Silben los vértices"(PPP-31), se encuentra una de esas ocasionales resonancias de evidente adscripción nerudiana:

"...El aire extiende el aire en redes...

El tiempo es oro en el otoño..."

(Blas de Otero, PPP-31)

"Del aire al aire como una red vacía...

en el advenimiento del otoño..."

(Neruda, "Alturas de Machu Pichu"³⁸⁵)

En definitiva, aun siendo escasas las citas directas, considero inevitable relacionar las evoluciones rítmicas de ambos poetas³⁸⁶ que, en fechas muy próximas, experimentan con las posibilidades del verso libre en metros breves de similares características.

Pero la experimentación oteriana de esta nueva modalidad versolibrista, en las obras de la etapa social, no se puede explicar sólo por su relación con otros poetas, sino por una **lectura directa de la lírica tradicional**. En PPP se inicia un progresivo acercamiento a la literatura popular debido probablemente a la nueva finalidad que otorga a la poesía, al intento de dirigirse a "la inmensa mayoría"; de ahí una profusa presencia del Romancero y del Cancionero tradicional en esta nueva obra. Algunos romances aparecen como epígrafes de los poemas oterianos de una forma explícita:

"hoy no tengo una almena
que pueda decir que es mía.

³⁸⁵ NERUDA, Pablo: Obras completas, Buenos Aires, Losada, 1968, (3ª ed. aumentada y corregida), vol. I.

³⁸⁶ No se pueden negar, sin embargo, las diferencias estilísticas a nivel general entre estos dos poetas, sobre todo en cuanto al abismo que separa la catarata versista de Neruda de la contención expresiva oteriana.

(De un romance viejo³⁸⁷)"

("Ni una palabra...", PPP-26))

En otros casos son las composiciones completas las que parafrasean los intertextos tradicionales, y estos ejemplos nos interesan especialmente por el tratamiento que da Blas de Otero a los aspectos rítmicos. En el poema "Pues que en esta tierra" (PPP-27), por ejemplo, la versión oteriana del romance³⁸⁸ mantiene el mismo metro y estrofa que su fuente (una coplilla en hexasílabos y tetrasílabos alternos), pero cambia los dos versos finales y el sentido general: de un poema sobre exilio nostálgico, a otro sobre la falta de libertad en su patria y la necesidad de expresarlo en poesía:

"Pues que en esta tierra
no tengo aire,
enristré con rabia
pluma que cante" (PPP-27³⁸⁹)

³⁸⁷ El mismo poeta especifica entre paréntesis que la procedencia de la cita; se trata del "Romance de Don Rodrigo, sobre la pérdida de España", en el que Otero elimina el primer verso. "Ayer fui señor de España/ y...hoy no tengo..." (Cfr. CRUZ, Sabina de la: BO.CEC, Op.cit., pp. 1033 y stes).

³⁸⁸ El poema glosado es un romancillo de la Biblioteca Ambrosiana del s. XVI, recogido por Alonso y Blecua en su "Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional"(p.90):

"Pues en esta tierra
no tengo a nadie,
aires de la mía
vení a llevarme"

³⁸⁹ Esta variación del romancillo resultó ser muy del gusto de Otero, puesto que de sus versos extrajo nada menos que dos títulos de poemas posteriores:

"Pluma que cante"(EC-35)
"En esta tierra"(EC-41)

Dato que aprovechamos para comentar otro de los rasgos de la intertextualidad oteriana, el hecho de que frecuentemente surjan referencias a sus propias composiciones anteriores.

Otero deja que sus poemas se empapen de la tradición también³⁹⁰ a través de cancioncillas populares, como en "Arboles abolidos..." (PPP-28) que termina con una cita textual de una canción³⁹¹, pero, mediante una muy poética transposición, convierte los populares "arroyo claro" y "fuente serena" en metáforas de la libertad.

"entrad

a pie desnudo en el arroyo claro.

fuenteserena de la libertad." (PPP-28)

Además, en esta ocasión, el poeta ha transformado la métrica libre del *paratexto* y termina su poema versolibrista con dos personalísimos endecasílabos, cuya medida extensa contrasta con la concisión de los trisílabos precedentes. Se puede aventurar que el ritmo libérrimo de la cancioncilla ha influido en el verso libre breve de este poema oteriano, pero que, precisamente cuando introduce en los versos finales el intertexto concreto, lo modifica asimilándolo a uno de sus metros preferidos: el endecasílabo. Es decir, que la tendencia rupturista de Otero actúa en dos direcciones, bien liberando las formas preestablecidas o bien convirtiendo versos libres en endecasílabos.

La aproximación oteriana a la poesía tradicional adquiere una relevancia muy

390

Otras veces los fragmentos del acervo popular han llegado hasta Otero a través de la recopilación de algún "poeta culto". Este es el caso del poema: "Lo traigo andado", que termina con una copla del cante jondo, recogida por Lorca (en sus canciones musicadas para piano), y que el propio poeta destaca en letras cursivas:

"Lo traigo andado;
cara como la suya
no la he encontrado" (PPP-32)

391

Blas de Otero toma como fuente la conocida cancioncilla popular:

"Arroyo claro, fuente serena 10
quien te lava el pañuelo 7
saber quisiera". 5

(Vid. WILSON, E.M, en la traducción española de Sara STRUNCK: "Albas y alboradas en la Península", en Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 55-105).

especial para el estudio de los nuevos ritmos. Algunos sectores de la crítica literaria han apuntado con gran acierto la utilización por parte de los poetas versolibristas de la canción popular como modelo fundamental: "Pour comprendre cette libération du vers, on disposait d'un modèle, que a joué dans le mouvement symboliste un rôle souvent oublié: la chanson populaire...Or la chanson populaire utilise une métrique beaucoup moins contraignante que la poésie savante. Elle fait rimer...en simple assonance...Les jeunes symbolistes ont pu croire que leur poésie, comme celle de la chanson populaire, ne gardait du système traditionnel que quelques obligations indispensables. Après eux, on est allé plus loin: on s'est affranchi de la rime, de la ponctuation"³⁹². En definitiva, se apunta la influencia de la poesía tradicional como posible modelo para el inicio del versolibrismo.

Por otro lado, en cuanto al **verso libre extenso**, que aparece esporádicamente en los libros de esta etapa pero será mayoritario en la poesía final oteriana, habría que buscar otras fuentes inspiradoras y remitirse, sobre todo, a la tradición del **versículo bíblico**. Las referencias a los textos religiosos son, desde luego, frecuentísimas desde PPP, fundamentalmente a fragmentos pertenecientes a los evangelios.

Este interés oteriano por la Biblia es un dato que hay que tener en cuenta para hablar de su formación rítmica y, en concreto, de su posible influencia en el uso del versolibrismo. Un considerable sector de la crítica ha relacionado esta tradición con el nacimiento del movimiento versolibrista; veamos el comentario al respecto de Samuel Gili Gaya:

"Algunos han pensado que el auge actual del verso libre puede tener su

³⁹² Daniel LEUWERS, *Op.cit*, p. 151.

origen inmediato en la imitación del versículo bíblico; por ejemplo, en los franceses Paul Claudel y Peguy, o en los poetas de los países protestantes, asiduos lectores del Antiguo Testamento"³⁹³

Dada la trascendencia concedida a la posibilidad de este influjo formal, revisaremos algunos de los intertextos bíblicos que introduce Otero en PPP, cuya profusión ofrece un claro indicio de la presencia del "versículo clásico" en la mente del poeta, y comentaremos escuetamente las coincidencias en el tratamiento del ritmo paralelístico.

Ya desde el segundo poema del libro destaca la presencia bíblica en la composición titulada "En el principio", título procedente del comienzo del evangelio de San Juan ("En el principio existía el Verbo"); referencia mediante la cual Otero resalta la trascendencia de "la palabra"(tema del poema), al relacionarla con "el Verbo", la palabra creadora de Dios.

En el título del cuarto poema encontraremos una nueva mención al evangelio, en este caso de San Mateo(16,18): "Sobre esta piedra edificaré". Otero edifica su poesía sobre el tema de España, en la misma forma en que la Iglesia se edificaba sobre Pedro. En la mayoría de los casos el poeta no retoma la frase evangélica completa sino truncada: "En el principio", "Sobre esta piedra edificaré", etc.; introduce casi siempre variantes en los intertextos utilizados.

En otras ocasiones reaparecen formulas religiosas de la Iglesia, como el "Confiteor Deo" para acercarse a la confesión; así en el poema "Juicio final"(PPP, XV):

"Yo, pecador, artista del pecado,...
de sombras y de sueños: me confieso...

³⁹³ GILI GAYA, Samuel: Estudios sobre el ritmo, Madrid, Istmo, 1993, p. 65.

...Pequé. No me arrepiento."

Pero, como se puede observar en el último verso, Otero manipula las formulas religiosas hasta hacerlas expresar todo lo contrario; entona una réplica del "mea culpa" para terminar clamando contra el cielo, "No me arrepiento".

Un caso idéntico al anterior lo encontramos en el poema "Fidelidad"(PPP-33), que remeda claramente el "Credo" de la Iglesia católica:

"Creo en el hombre. he visto...
 Creo en la paz. He visto...
 Creo en ti, patria. Digo
 ...he visto
 y he creído."

También en esta paráfrasis viola el espíritu del "Credo", Otero no cree por fe, sino porque "ha visto", en la línea del dicho popular "ver para creer". Pero, lo interesante de estas citas bíblicas para el trabajo que nos ocupa son los aspectos de la intertextualidad que afectan al plano formal y rítmico. Este último ejemplo, precisamente, ofrece una buena muestra de las filtraciones del ritmo paralelístico procedente del versículo bíblico en la poesía oteriana. El marcado carácter reiterativo y simétrico de las fórmulas eclesiales, en este caso del "Credo", se refleja en los comienzos anafóricos de todas las estrofas en el poema "Fidelidad". Pero esta composición no es un caso aislado en PPP, sino que ese ritmo de pensamiento, con paralelismos y anáforas constantes, se contagia en mayor o menor grado a un gran número de las composiciones versolibristas de este libro ("En el principio"(PPP-2), "Juicio final"(PPP-15), "Juntos"(PPP-17), "Proal"(PPP-19), "En nombre de muchos"(PPP-24), "En el nombre de España paz"(PPP-30), etc).

Hay que notar que, de estos poemas con anáforas en los comienzos estróficos, la

mayoría presentan relaciones de intertextualidad con la Biblia, subrayándose así la importancia de esta fuente en el ritmo paralelístico del versículo oteriano. En esta línea de transmisión del versículo es insoslayable la mención de Walt Whitman³⁹⁴ que incorporó esta modalidad del verso libre extenso a la poesía contemporánea.

4.2.- RUPTURISMO DE LA MÉTRICA TRADICIONAL (EL SONETO)

El segundo aspecto rítmico destacable a partir de los libros de la época social afecta a las formas estróficas preestablecidas; Blas de Otero inicia un cambio desestabilizador sobre todo en el ámbito del sonetismo y del endecasílabo. La modificación sonetil, apuntada en dos ejemplos de PPP y EC, se intensifica definitivamente en QTE y, en cuanto al endecasílabo, el poeta lleva a cabo una ruptura de este metro en varias unidades breves (fundamentalmente en EC). Pensamos que la figura que más ha podido influir en todas estas nuevas experimentaciones con los ritmos tradicionales es la de **Rubén Darío**; precisamente una de las presencias más frecuentes y admiradas a lo largo de toda la producción oteriana y cuyo eco en PPP es notable como vamos a ver a continuación. Ya el tercer poema del libro ("Mis ojos hablarían si mis labios...") se abre con un epígrafe de Rubén, "¿Callaremos ahora para llorar después?. R.D.", conocido fragmento del poeta

394

Para el estudio de esta influencia remitimos al trabajo ya clásico de Fernando ALEGRIA: Walt Whitman en Hispanoamérica (México, Studium, 1954) y, fundamentalmente, al capítulo de Isabel PARAISO sobre "El versículo whitmaniano": "Los whitmanianos hispánicos...darán paso a una poesía que rompe formalmente con toda la precedente. Forma poética cuyo nombre no está aún definitivamente establecido -T. Navarro, por ejemplo, la denomina "verso libre mayor" por la extensión de sus metros-, pero que nosotros llamaremos "*versículo*", desvinculando de este nombre las restantes modalidades de verso libre y reservándolo para este tipo versolibrista que, nacido de la Biblia y de su incorporación a la poesía por obra de Whitman, se caracteriza por su *ritmo paralelístico de pensamiento*" (El verso libre hispánico, Op.cit., pp. 244-45).

modernista perteneciente al poema "Los cisnes" de la obra Cantos de vida y esperanza³⁹⁵.

Las relaciones de intertextualidad son a veces bastante complejas; como en el poema "Con nosotros" (PPP, XI), en el que Blas hace referencia a Antonio Machado, pero utiliza para ello un poema de Rubén Darío que a su vez se dedicaba a Machado:

"Misterioso y silencioso

iba una y otra vez..."³⁹⁶

Otero retoma los versos rubenianos, pero modificándolos; en general, las variantes más comunes consisten, como en este caso, en cambiar de orden las palabras y en separarlas por medio de un **encabalgamiento**:

"Machado.

Silencioso

y misterioso, se incorporó..."

("Con nosotros", PPP-11)

Hemos seleccionado este ejemplo precisamente por la aplicación oteriana del recurso del encabalgamiento en un intertexto ajeno; este tipo de modificaciones, que afectan al plano formal, ofrecen una muestra del alcance de la voluntad rupturista de este poeta que introduce sus más reiterados procedimientos rítmicos incluso en los versos tomados de otro autor.

³⁹⁵ En versiones anteriores Otero comenzaba este poema con un epígrafe diferente: "No he de callar" de la "Epístola satírica y censoria" de Quevedo. Ambos resultan muy apropiados al tema de la composición, la necesidad de hablar, de confesar lo que se ve. (Cfr. CRUZ, Sabina de la: BO.CEC, Op.cit., p. 986 y ss).

³⁹⁶ "Misterio", en El canto errante de Rubén Darío; poema dedicado a Machado.

En esta línea de aproximación entre "el poeta modernista" y "el poeta social", hay que señalar el deliberado acercamiento rubeniano a la poesía tradicional, en lo que va a coincidir con el neopopularismo de las obras oterianas de esta etapa³⁹⁹. Es decir, ambos coinciden en utilizar las mismas fuentes tradicionales y allí se encuentran recreando procedimientos rítmicos comunes.

Pero el rasgo que más claramente conecta el espíritu modernista con el de Otero es el **afán rupturista**; se proponen regenerar la literatura hispánica, rebelándose contra el anquilosamiento conservador e insuflando nuevos aires de libertad creadora. Así los representantes del modernismo introducen continuas innovaciones en la forma poética, llegando a modificar casi todas las estrofas y metros tradicionales.

Es interesante por ejemplo comentar la coincidencia de los endecasílabos oterianos a partir de **RC** con los de la poesía modernista y concretamente la de Darío en cuanto a la predilección por los **esquemas acentuales sáficos**. Según el estudio de Navarro Tomás el modernismo dió preferencia al endecasílabo sáfico⁴⁰⁰ (frente a la tendencia de la poesía hispánica en general por los heroicos) y así se ha comprobado en algunas de las obras de Rubén Darío⁴⁰¹.

³⁹⁹ Para demostrar esta aproximación rubeniana a la tradición contamos con su propia declaración explícita: "Al escribir Cantos de vida y esperanza yo había explorado, no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra más completa, ya fragmentaria, de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riqueza de expresión y de gracia que en vano se buscarán en hartos celebrados autores de siglos más cercanos." (Rubén DARÍO: Obras completas, Madrid, Afrodísio Aguado S.A., 1950, p. 214).

⁴⁰⁰ Siguiendo sus análisis estadísticos, en la poesía del modernismo las relaciones comparativas entre los diferentes esquemas endecasilábicos son las siguientes: "sáfico (50%), melódico (30%), heroico (15%) y finalmente enfático (5%)" (Cfr. Métrica española, Op.cit., p. 398).

⁴⁰¹ Nos referimos al estudio de LONNÉ, Enrique Francisco: "Aspectos de la versificación de Prosas profanas", en el que se realiza una revisión estadística de esta obra rubeniana: "En los endecasílabos de Prosas profanas, se observan las siguientes tendencias rítmicas: 49%, sáficos; 24,9%, melódicos, 19%, heroicos; 7%, enfáticos. Aparece también cultivado el dácilo en forma independiente, en el poema "Pórtico"...Drío resucita

Pues bien, como hemos señalado en el capítulo anterior⁴⁰², es patente en RC⁴⁰³ el predominio de estas modalidades sáficas escogidas por los modernistas.

Más significativos aún son los resultados de esta intención renovadora en el tratamiento de formas tan clásicas como el soneto. El deliberado resquebrajamiento de esta "intocable" entidad poética pone una vez más en conexión las pretensiones de cambio que compartían Rubén Darío y Blas de Otero. Ambos llevaron a cabo modificaciones métricas de gran alcance en los sonetos.

En Prosas profanas, por ejemplo, el soneto es sin duda la estrofa más abundante, diecinueve en total, de los cuales casi ninguno respeta la métrica convenida (los endecasílabos) que sólo aparecen en dos⁴⁰⁴ de los diecinueve poemas, mientras que hay también uno en hexasílabos, dos en octosílabos y catorce en alejandrinos (que es el metro favorito del soneto francés, pero no desde luego del español).

En otras obras también encontramos modificaciones semejantes o aún mayores, recordemos la composición rubeniana titulada "El soneto de trece versos", que no sólo elimina el último verso, sino que está compuesto en eneasílabos en lugar de los

el endecasílabo dáctilo o de gaita gallega (acentos en 1ª, 4ª, 7ª y 10ª)" (en Rubén Darío. Estudios reunidos en conmemoración del centenario. 1867-1967, Argentina, Univ. de La Plata, 1968, p. 260).

⁴⁰² Véase el cap. III, apartado 6.1 ("Ritmo de intensidad: Diferenciación rítmica de los endecasílabos iniciales y finales").

⁴⁰³ En RC hemos mostrado las cifras relativas: 42% de sáficos frente a sólo un 21% de heroicos (mientras que, en AFH todavía predominaban los heroicos y los melódicos).

⁴⁰⁴ Sonetos endecasílabos de Prosas profanas: "Ama tu ritmo" y "Al maestro Gonzalo de Berceo".

tradicionales endecasílabos, y además concluye con una "línea poética escalonada"⁴⁰⁵, al modo de las vanguardias:

"Mas el pájaro azul volvió...

Pero...

No obstante...

Siempre...

Cuando..."

("El soneto de trece versos", de Los cisnes y Otros poemas)

Años más tarde, Blas de Otero dedicó sus esfuerzos a continuar la liberación formal del soneto iniciada por los modernistas⁴⁰⁶. En sus primeras obras, AFH y RC, cultivó de manera inigualable⁴⁰⁷ los sonetos tradicionales ateniéndose a las normas preceptivas. Pero, según avanza su producción poética, se va incrementando la presencia de sonetos deliberadamente modificados o truncados. Así, en PPP encontraremos el

⁴⁰⁵ Terminología tomada de Francisco LOPEZ ESTRADA, que clasifica las "líneas poéticas" utilizadas en la "nueva poesía": "diseminadas, fragmentadas, escalonadas, con sangría"...etc, en su obra Métrica española del siglo XX, Madrid, Gredos, 1987, p. 141.

⁴⁰⁶ En una de las prosas de Historias fingidas y verdaderas (Madrid, Alfaguara, 1970) comenta la necesaria transformación que ha sufrido la clásica forma del soneto: "Ni siquiera el soneto, tan recogido él, tan cruzado de brazos. Pues alguien lo acantiló, lo precipitó por dentro, abombando sus límites para que una historia completa cupiera en una palabra tan triste como ésta" (prosa poética titulada "El verso", HFyV, Madrid, Alianza, 1980, p. 33)

⁴⁰⁷ Hasta el punto de que Dámaso ALONSO lo equipara a uno de los más grandes sonetistas de nuestra lengua: "...a veces, comparable al más angustiado y apretado Quevedo, como en este soneto que tiene por título "Hombre" (Vid. el artículo "Poesía arraigada y poesía desarraigada" en Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1963; que sirvió de prólogo a la edición de Ancia, Barcelona, 1958, p. 15).

titulado "Gallarta" que añade versos trisílabos; a EC pertenece "Yotro", con un eneasílabo y un bisílabo, pero será en OTE donde los ejemplos son más numerosos ("Este es el libro. Ved...", "Y dijo de esta manera" o "Del árbol que creció en un espejo") en los que Otero combina en un mismo poema sonetos con fragmentos del cancionero tradicional y, finalmente, reúne en el libro TMS⁴⁰⁸ varias composiciones de este tipo, cuyas heterometrías han sido comentadas por Gianni Spallone⁴⁰⁹ (nosotros profundizaremos en su estudio en el capítulo siguiente).

El rupturismo sonetil (que ya veíamos, por ejemplo, en "El soneto de trece versos" rubeniano) cobra una trascendencia muy especial en la poesía de Blas de Otero y nos ofrece un indicio del papel magistral que han podido ejercer las innovaciones rítmicas introducidas por Rubén Darío en el posterior desarrollo estilístico de este poeta de la posguerra española.

Entre las presencias intertextuales que aparecen en la obra PPP, hemos seleccionado hasta el momento las que ofrecen una línea de unión con la evolución de las formas métricas en esta segunda etapa de su producción (el versolibrismo en metro breve y las modificaciones de los sonetos). Queremos, sin embargo, hacer una escueta mención a otros poetas cuya comparecencia en las páginas de este libro es también muy importante y afecta al desarrollo de procedimientos rítmicos concretos.

⁴⁰⁸ TMS, Madrid, Turner, 1970.

⁴⁰⁹ Vid. SPALLONE, Gianni: "Para un inventario rítmico de los sonetos de Blas de Otero", en las Actas de las Jornadas Internacionales de Literatura de San Sebastian, recopiladas por José Angel Ascunce: Al amor de Blas de Otero, pp. 205-217.

Este es el caso de Fray Luis de León, que también ha dejado su indeleble huella en la poesía de esta etapa. En los intertextos luisianos destacan las variantes introducidas por Otero, quien de nuevo (como en el ejemplo comentado de Darío) vuelve a "romper" los textos originales mediante el recurso del **encabalgamiento**, desmembrando así los componentes en varios metros más cortos. En el poema "Ni una palabra..."(PPP-26), por ejemplo, reconocemos aquel conocido fragmento de la "Canción de la vida solitaria", "Oh monte, oh fuente, oh río", que Otero cita cambiando el orden y desconponiéndolo mediante encabalgamientos:

"Oh campo,
oh monte, oh río..."

Y, un poco más adelante, volverá con las variaciones, ampliando el tema, pero, evidentemente, siguiendo el mismo esquema de la cita de Fray Luis:

"Oh aire,
oh mar perdidos..."(PPP-26)

Un ejemplo idéntico aparece en "En el nombre de España, paz"(PPP-30), donde vuelve sobre Fray Luis de León, en este caso con aquellos famosos versos de "La profecía del Tajo" ("Acude, corre, vuela..."), enumeración que en el poema oteriano se trastoca y divide en varias unidades breves:

"Está en peligro, corre,
acude. Vuela
el ala de la noche..."(PPP-30)

Se puede decir, en conclusión, que la poesía de Blas de Otero establece un diálogo con un amplísimo abanico de escritores que enriquecen formal y conceptualmente su estilo. Podríamos seguir analizando largo y tendido estas relaciones rítmicas pero vamos a terminar este apartado mencionando a algunos otros de los autores más presentes, como Cesar Vallejo⁴¹⁰ o José Hierro⁴¹¹, e incluso los que aparecen esporádicamente, como Miguel Hernández⁴¹², Paul Eluard⁴¹³ o Xabier de Lizardi, cuyo libro "Biotz-begietan" da título a uno de los poemas de PPP.

Además, Otero no recoge solamente obras de la tradición poética contemporánea

⁴¹⁰ La relación entre estos dos poetas ha sido muy comentada, vid., entre otros:

- MARTIN HERNANDEZ, Evelyne: "Un cas de transfusion poétique: César Vallejo, Blas de Otero", Iris, nº 1. Montpellier, 1981, pp. 7-34.

- J.A. VALENTE: "Cesar Vallejo desde esta orilla" en Indice, nº 134, 1960.

⁴¹¹ El poema titulado "Ahora" es enteramente una réplica a este poeta amigo de Otero. Blas responde a un poema tremendamente desesperanzado que Hierro había titulado "Ya no hay caminos", con cuya primera palabra titula el suyo Otero:

"Ahora ya es tarde..."

("Ya no hay caminos" de José Hierro)

"Caminos.

Sol en los hombros, avanzan
unidos.

Hay. Siempre. Hay
caminos" ("Ahora", PPP-16)

⁴¹² Otero, desde luego, no olvida a los poetas que abrieron el camino de la poesía rehumanizada o social; se refiere brevemente a Miguel Hernández (no es uno de los poetas más reiterados) en el poema "Ellos":

"Vientos del pueblo
esculpieron su mágica estatura." (PPP-20)

⁴¹³ En el poema "Vencer juntos" (PPP-21) se retoman los versos del poeta francés "Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir" (de "La victoria de Guernica" en Cours Naturel de Paul Eluard):

"Abramos juntos
el último capullo del futuro" (PPP-21)

sino que está abierto tanto a poemas medievales⁴¹⁴, como a los grandes prosistas de la lengua española, entre los que sobresale su predilección por Cervantes⁴¹⁵.

En la obra oteriana resulta, en definitiva, tan trascendente la recurrencia a citas o fragmentos de otros autores que es un panorama inagotable y, por otro lado, ha sido ya estudiada en los trabajos a los que remitíamos. En estas páginas sólo se ha pretendido analizar someramente las concomitancias rítmicas entre los poetas mencionados en PPP y la evolución métrica oteriana. De esta forma hemos ofrecido un panorama comparativo de los antecedentes, tanto en lo que afecta al rupturismo de los sonetos y otras formas clásicas como al campo de las innovaciones versolibristas que introduce Otero a partir de las obras de esta segunda etapa poética.

⁴¹⁴ En "Sobre esta piedra edificaré..."(PPP-4), junto con una resonancia machadiana, surge una cita textual del Cantar del Mio Cid:

"Retrocedida españa,...
... "Dios, qué buen
vassallo,
si oviesse buen..."

Silencio."(PPP-4)

Conocidísima cita del Poema del Cid, que no hace falta completar: "...si oviesse buen señor". Blas de Otero hace así una encubierta referencia literaria, queriendo significar que no es el pueblo el culpable de los males de España, sino su mal dirigente; por autocensura deja inacabado el fragmento, en puntos suspensivos, y, además, explícitamente escribe esta necesidad de censurarse: "Silencio".

⁴¹⁵ Utiliza a modo de epígrafe fragmentos del Quijote, como el que encabeza PPP: "-¡Ay!- respondió Sancho llorando- No se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo..."(Quijote, II, cap. 74". Epígrafe que, curiosamente se ve continuado en otro que aparece precisamente a la mitad del mismo poemario; las referencias al Quijote son tan importantes que incluso adquieren un papel estructurador de la obra oteriana: "...porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más..."(II, cap.74)"(Citado en "Me llamarán..." , PPP-18)

En ambos casos, los epígrafes están basados en las palabras, no de Don Quijote, sino de Sancho, lo cual es significativo, porque Sancho se toma como símbolo básico del pueblo; de esa "inmensa mayoría" a la que ahora canta Blas de Otero.

5.- ANÁLISIS RÍTMICO DE LOS POEMAS:

La transformación formal que se ha producido entre las obras de la primera etapa oteriana y las de la segunda, con su decidido lanzamiento hacia el versolibrismo, implica la necesidad de un replanteamiento metodológico para afrontar su estudio rítmico.

La poesía existencial de AFH y RC se compone mayormente de formas métricas tradicionales, sobre todo de sonetos, que por su carácter reglado y atento a las normas de la métrica responden en todo caso a los análisis de los cuatro tipos de ritmos fónicos (cantidad, intensidad, timbre o rima y entonación), por ello ha sido conveniente partir de los análisis verso por verso⁴¹⁶ llevando a cabo estudios estadísticos de la totalidad, para observar si en los endecasílabos predominan los esquemas acentuales heroicos, sáficos, melódicos o enfáticos. De no haber seguido este método analítico exhaustivo no hubiéramos podido descubrir el progresivo aumento de las acentuaciones antirrítmicas y de los esquemas sáficos y enfáticos a partir de RC, así como otros muchos datos que recopilábamos en las conclusiones del capítulo anterior⁴¹⁷.

⁴¹⁶ El comentario rítmico de todos los poemas de estos dos libros se incluye en los apéndices, mientras que, para el corpus de la tesis se han seleccionado los ejemplos más significativos como explicación de los procedimientos oterianos utilizados en el tratamiento del ritmo en la primera etapa.

⁴¹⁷ Véase el apartado titulado "Características rítmicas de la primera etapa poética" (pp.212 y stes).

En las obras de la poesía social o histórica, sin embargo, predominan ya claramente los poemas en verso libre. de tal modo que en PPP y EC casi desaparecen todas las formas de la métrica tradicional incluidos los sonetos, por esta razón no tiene sentido llevar a cabo estudios cuantitativos verso a verso, cuando casi ninguno de estos se atiene a normas o reglas de la métrica. Para el estudio del versolibrismo resulta más fructífero, después de haber analizado la totalidad de las composiciones⁴¹⁸, seleccionar una serie de poemas representativos de cada uno de los diferentes "*tipos*"⁴¹⁹ de verso libre y comentarlo extensamente⁴²⁰. ya que cada composición es un mundo aparte y sólo se puede comprender en su propio contexto significativo. El versolibrismo supone precisamente una liberación formal tendente a la total independencia de cada poema y a una mayor interrelación entre la expresividad del plano fónico y el plano conceptual.

⁴¹⁸ Para consultar cualquiera de las composiciones que no han sido seleccionadas para el comentario extenso, véase el apéndice en el que se ha incluido un listado completo de todos títulos de los poemas oterianos, junto a la escueta descripción rítmica de cada uno de ellos.

⁴¹⁹ Remitimos a nuestro apartado terminológico en el cap.II (pp. 65 y stes), donde se explica la nomenclatura específica que utilizamos en este estudio, así como las tipologías fundamentales en las que nos hemos basado (sobre todo la de Isabel Paraíso de Leal). Pero queremos insistir en que el verso libre sigue resultando inclasificable dentro de estos "tipos", y es que el versolibrismo es inherentemente un fenómeno anárquico y, cada poeta o cada composición particular, añade nuevos modelos a las tipologías preestablecidas.

⁴²⁰ Ya introdujimos un avance de esta nueva metodología en el estudio de las composiciones versolibristas que surgían en las obras de AFH y RC, véase el apartado titulado "El verso libre en la primera etapa oteriana" (pp. 182 y stes).

5.1.- PIDO LA PAZ Y LA PALABRA (1955)

Este poemario supone un giro radical en la producción oteriana, pues introduce cambios cualitativos tanto desde el punto de vista temático, con una nueva proyección hacia la "inmensa mayoría", como en los aspectos formales, al decidirse definitivamente hacia el versolibrismo dejando por el momento relegada la forma del soneto que había empleado mayoritariamente en la etapa anterior.

Dentro de las composiciones versolibristas, después de revisar la métrica de todos los poemas que componen PPP, hemos escogido los más significativos para estudiar los distintos tipos de verso libre que practica Otero en este libro. Así, se comentará un muestrario de cada una de las cuatro modalidades fundamentales que hemos diferenciado entre sus páginas: "el verso libre en metro breve"⁴²¹, "las silvas libres"⁴²², "los de pie quebrado"⁴²³ y finalmente la primera muestra de "soneto modificado o rupturista"⁴²⁴.

⁴²¹ Entre los poemas versolibristas en metros mínimos se han escogido para esta selección los siguientes: "Con nosotros", "Arboles abolidos" y "En la inmensa mayoría" (Vid. pp. 328 y stes).

⁴²² La selección representativa de las silvas libres ha sido la siguiente: "León de noche", "Fidelidad" y "Me llamarán" (Vid pp. 313 y stes).

⁴²³ Dos han sido los poemas versolibristas seleccionados que siguen el esquema de pie quebrado: "En el principio", y "Mis ojos hablarían" (Vid. pp. 304 y stes).

⁴²⁴ "Gallarta" constituye el primer ejemplo en la poesía oteriana de modificación de las estructuras clásicas del soneto, y por ello ha sido escogido para analizarse en las páginas siguientes (pp. 336 y stes).

Como en los capítulos anteriores, esta selección de poemas será analizada tomando en consideración cada composición de forma individual y, en las conclusiones de esta etapa⁴²⁵, se revisarán de manera global los procedimientos que se han ido encontrando a lo largo de estos poemarios.

5.1.1.- SERIES ENDECASILÁBICAS:

Aunque a partir de PPP Blas de Otero se decide por la experimentación del versolibrismo, persisten composiciones esporádicas en las que sigue escogiendo formas tradicionales, con preferencia por los endecasílabos.

El ejemplo que se va a analizar a continuación ("A la inmensa mayoría", PPP-1) no es significativo por lo tanto de la tónica general que rige la métrica de este poemario, pero es importante por ser el poema introductorio del libro, posición privilegiada que prueba cómo el poeta no ha desterrado las posibilidades de la métrica isosilábica.

⁴²⁵ Vid. el apartado "Características rítmicas de la segunda etapa poética" (cap. IV).

POEMA INTRODUCTORIO: "A LA INMENSA MAYORÍA"⁴²⁶ (PPP-1):

El plano conceptual de este poema es muy representativo de ese cambio o evolución que ha sufrido Blas de Otero entre la primera etapa de su poesía existencial y esta segunda de poesía histórica o social. En realidad, toda esta ruptura queda sintetizada en la primera estrofa del poema, en la que se recuerdan las fases de su crisis espiritual y la salida del poeta hacia los otros, hacia la "inmensa mayoría":

"aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle: entonces
comprendió: y rompió todos sus versos."

La destrucción de sus versos recuerda un dato real, pero cronológicamente anterior a la etapa en que fueron escritos estos versos, según Sabina de la Cruz⁴²⁷ los rompió en 1944, durante su crisis.

Rítmicamente "A la inmensa mayoría" supone una continuación de las formas métricas predominantes en la primera etapa poética, está compuesto en su totalidad por versos endecasílabos, agrupados en cuartetos con rima asonante: ABAB ABAB. Hay que

⁴²⁶ Todos los textos se han tomado de la edición de Pido la paz y la palabra, Barcelona, Lumen, 1983. Como en el resto de la producción, se ha optado por citar el número de orden del poema, en vez de la páginas, para que pueda ser consultado en cualquier edición o en las futuras obras completas.

⁴²⁷ CRUZ, Sabina de la: "Notas Biográficas de Blas de Otero", en At amor de..., Op.cit., pp. 21-35. También en BO.CEC, Op.cit., p. 981.

llamar la atención sobre el último verso⁴²⁸, que ha dado lugar a muchas confusiones. Frecuentemente los editores han creído que el nombre del poeta no formaba parte de la composición sino que era la firma. Y no es así, el nombre aparece integrado en el poema, completando el último endecasílabo, que de otro modo quedaría interrumpido.

Destaca en esta composición el ritmo de intensidad, puesto que los esquemas acentuales se repiten en los distintos endecasílabos, limitando así la polirritmia. El tipo predominante es el **sáfico** (9 versos) que no se presentan sueltos sino agrupados (los dos primeros, del seis al ocho, los últimos, etc) . En el comienzo de PPP reencontramos, por tanto, la tendencia acentual que surgía en RC, donde dominaban ya los endecasílabos sáficos.

Una de las estrofas más climáticas del poema es la tercera, en la que los cuatro endecasílabos responden a los bruscos esquemas **enfáticos** , generando un marcado paralelismo entre todos los componentes (acentuados en 1ª, 4ª, 6ª, y 8ª). Estas simetrías rítmicas se corresponden en esta misma estrofa con un ritmo también iterativo en el nivel sintáctico. Bimembraciones en los dos primeros versos y comienzo anafórico en los dos segundos:

"Tiendas de paz, / brizados pabellones
eran sus brazos, / como llama al viento

428 Sobre este último verso, hay que añadir que en otras ediciones estaba censurado. La versión original (ya restablecida en la ed. de Lúmen) era:

"de abril, cincuenta y uno."

Pero se consideró que podía ser una referencia demasiado concreta a un año del franquismo, por lo que se modificó por un dato más abstracto y difuminado, menos "peligroso":

"de abril, cincuenta y tantos."

Es importante la restitución de la versión original, porque la fecha responde verazmente a la de composición del poema, e indica en líneas generales la época en la que fueron escritos la mayor parte de los poemas de PPP, en 1951, un año antes de marchar a París el poeta.

olas de sangre contra el pecho. enormes
olas de odio, ved, por todo el cuerpo."

En estos últimos llama la atención también la presencia de un **encabalgamiento sirremático** muy expresivo ("enormes / olas"). Este desajuste entre metro y sintaxis conlleva una función imitativa importante: la frase sintáctica rebosa el límite del verso, de la misma forma que el movimiento de las olas, y amplifica así la enormidad mediante las resonancias del sirrema incompleto que se alargan durante la pausa final.

Volviendo al ritmo de intensidad, además del carácter violento de los cuatro enfáticos acumulados, aparecen en este poema tres "endecasílabos antirrítmicos"⁴²⁹. Dos de estos versos poliacentuados se concentran en la cuarta estrofa, otro de los momentos exaltados del poema. La desesperación del poeta llega a su límite en este punto y estalla en exclamaciones:

"¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! Angeles atroces
 en vuelo horizontal cruzan el cielo"

Estos dos endecasílabos contiguos se ven resquebrajados por los acentos antirrítmicos. En el primero se acumulan tres seguidos (4ª, 5ª, y 6ª sílaba) precisamente en torno a la exclamación de dolor; y en el segundo se produce el caso más frecuente dentro de este fenómeno, dos acentos seguidos en 6ª y 7ª sílaba.

Todas estas rupturas rítmicas refuerzan la crudeza de unos versos en los que el poeta grita ante la aparición en el cielo de bombarderos de guerra, es una referencia a la

⁴²⁹ Consultar las conclusiones al capítulo III, en que se trataban las obras AFH y RC, donde se explicaba este fenómeno tan frecuente en Blas de Otero.

Segunda Guerra Mundial (como en la mayoría de la poesía oteriana de esta época, porque Otero no hace prácticamente nunca menciones directas de la Guerra Civil española).

"Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre	11	A
aquel que amó, vivió, murió por dentro	11	B
y un buen día bajó a la calle: entonces	11(9+2)	A
comprendió: y rompió todos sus versos.	11(3+8)	B
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO
Así es, así fue. Salió una noche	11(6+5)	A
echando espuma por los ojos, ebrio	11(9+2)	B
de amor, huyendo sin saber adónde:	11(2+9)	A
adonde el aire no apestase a muerto.	11	B
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
Tiendas de paz, brizados pabellones,	11(4+7)	A
eran sus brazos, como llama al viento;	11(5+6)	B
olas de sangre contra el pecho, enormes	11(9+2)	A

olas de odio, ved. por todo el cuerpo.	11(5+6)	B
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! Angeles atroces	11(2+2+7)	A
en vuelo horizontal cruzan el cielo;	11	B
horribles peces de metal recorren	11	A
las espadas del mar, de puerto a puerto.	11(6+5)	B
o ó o <u>ó ó ó o o o</u> ó o	2,4,5,6	ANTIRRITMICO
o ó o o o <u>ó ó o o</u> ó o	2,6,7	ANTIRRITMICO
o ó o ó o o o ó o ó o	2,4,8	SAFICO
o o ó o o ó o ó o ó o	3,6,8	MELODICO
Yo doy todos mis versos por un hombre	11	A
en paz. Aquí tenéis en carne y hueso,	11(2+9)	B
mi última voluntad. Bilbao, a once	11(7+4)	A
de abril, cincuenta y uno.		
Blas de Otero."	11(7+4)	B
o ó ò o o ó o o o ó o	2,3,6	SAFICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o o o o <u>ó ó o o</u> ó o	2,7,8	ANTIRRITMICO
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO

5.1.2.- POEMAS EN VERSO LIBRE "DE PIE QUEBRADO"

Blas de Otero, a partir de PPP, comienza a utilizar con relativa libertad una modalidad estrófica relacionada con las tradicionales coplas de pie quebrado. Los primeros ejemplos castellanos de esta estrofa los ofrece el Arcipreste de Hita en su segunda cantiga de gozos, y fueron ampliamente difundidas en el siglo XV por Jorge Manrique (abc:abc, en octosílabos y los versos finales en tetrasílabos)⁴³⁰. Pero Otero emplea generalmente endecasílabos y heptasílabos, por lo que el parecido es aún más directo con la "*estrofa de la Torre*" que, según la terminología de Navarro Tomás, está "compuesta de tres endecasílabos ordinarios y un heptasílabo final, no rimados, la estrofa del bachiller Francisco de la Torre fue empleada por Meléndez Valdés...Leandro Fernández de Moratín...La misma estrofa con los versos rimados, ABAb, había sido ya utilizada por Francisco de Medrano"⁴³¹. En la poesía contemporánea también se encuentran ejemplos de esta misma estrofa en otros poetas, desde las rimas de Becquer y, sobre todo, a partir del modernismo, en José Martí y Unamuno⁴³² o en numerosas composiciones albertianas: "El cuarteto de endecasílabos y heptasílabos aparece bajo diversas formas en las poesías de Alberti; ABbA, AbBA, ABBa, AbBa, etc..."⁴³³.

⁴³⁰ Consúltese la Métrica de NAVARRO TOMAS, Op.cit, pp. 133-136.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 314.

⁴³² *Ibidem*, p. 410.

⁴³³ *Ibidem*, p.474.

"EN EL PRINCIPIO"(PPP-2) Y "MIS OJOS HABLARÍAN..."(PPP-3):

En las dos composiciones siguientes, la segunda y la tercera de PPP, vamos a comentar la aproximación de Otero a la poesía tradicional, un "popularismo" que se plasma en recursos formales como la repetición, los estribillos, las estrofas "de pie quebrado", la rima asonante y una voluntaria reducción de la retórica.

EN EL PRINCIPIO:

Si he perdido la vida, el tiempo, todo	11 (7+4) ()/B MELODICO
lo que tiré, como un anillo, al agua,	11 (4'+7) A HEROICO
si he perdido la voz en la maleza,	11 (6'+5) () MELODICO
me queda la palabra.	7 A TROCAICO

Si he sufrido la sed, el hambre, todo	11 (6'+5) ()/B MELODICO
lo que era mío y resultó ser nada,	11 (5+6) A HEROICO
si he segado las sombras en silencio,	11 (7+4) () MELODICO
me queda la palabra.	7 A TROCAICO

Si abrí los labios para ver el rostro	11 (5+6) ()/B HEROICO
puro y terrible de mi patria,	9 A MIXTO
si abrí los labios hasta desgarrármelos,	11 (5+6) () HEROICO
me queda la palabra.	7 A TROCAICO

(MIS OJOS HABLARIAN SI MIS LABIOS):

"¿Callaremos ahora para llorar después?"

R.D.

Mis ojos hablarían si mis labios	11 (7+4)	A	HEROICO
enmudecieran. Ciego quedaría,	11 (5+6)	B	HEROICO
y mi mano derecha seguiría	11 (7+4)	B	MELODICO
hablando, hablando, hablando.	7	A	TROCAICO
Debo decir "He visto". Y me lo callo	11 (7+4)	A	HEROICO
apretando los ojos. Juraría	11 (7+4)	B	MELODICO
que no, que no le he visto. Y mentiría	11 (7+4)	B	HEROICO
hablando, hablando, hablando.	7	A	TROCAICO
Pero debo callar y callar tanto,	11 (6'+5)	A	MELODICO
hay tanto que decir, que cerraría	11 (6'+5)	B	HEROICO
los ojos y estaría todo el día	11 (3+8)	B	HEROICO
hablando, hablando, hablando.	7	A	TROCAICO
Dios me libre de ver lo que está claro.	11 (6'+5)	A	MELODICO
Ah, qué tristeza. Me cercenaría	11 (5+6)	B	HEROICO
las manos. Y mi sangre seguiría	11 (3+8)	B	HEROICO
hablando, hablando, hablando.	7	A	TROCAICO

Analizamos conjuntamente estos dos poemas por su evidente similitud tanto temática como formal. Ambos expresan la nueva preocupación de la poesía histórica oteriana, la necesidad de dirigirse a todos los hombres, de actuar por medio de la palabra y de la poesía sobre la sociedad. Así en 1968, en la entrevista de Insula, confiesa lo que considera la finalidad última de la poesía:

"Ahora bien: en cuanto a mi opinión y mi posición personal, una de las misiones del poema es su eficacia con respecto a la sociedad, sin olvidar- y esto vamos a aclararlo bien- que la sociedad está compuesta de hombres y la poesía debe actuar sobre estos hombres...Si me interesa decir que...la calidad estética es insoslayable"⁴³⁴

El tema de estos dos poemas es una síntesis del contenido que domina su obra en esta segunda etapa de poesía histórica o social⁴³⁵. Es necesario, por tanto, profundizar en los efectos formales de esta evolución conceptual oteriana y descubrir así el voluntario acercamiento por parte del poeta a la tradición popular con la consiguiente "simplificación" del lenguaje, a través de estos dos poemas.

Sus estrofas de cuatro versos por su rígida distribución de tres endecasílabos rematados siempre por un heptasílabo recuerdan, como acabamos de explicar, a las tradicionales coplas de pie quebrado octosilábicas. También ha sido ya comentada la

⁴³⁴ OTERO, Blas de: Insula, n° 259, junio de 1968, p.1.

⁴³⁵ Así lo constata Alarcos Llorach: "Uno de los temas constantes de la poesía de Otero es el que podría condensarse con la frase recién mentada: "Escribo y callo". Se trata de la reflexión del autor sobre la propia obra y de la expresión poética de su drama íntimo: el grito ahogado por la mordaza." (ALARCOS LLORACH, Emilio: "Al margen de Blas de Otero" en Papeles de Son Armadans, n° CCLIV, mayo-junio de 1977, Palma de Mallorca).

similitud con algunas rimas becquerianas, por Angel Sopena Villar en un artículo sobre "En el principio":

"Curiosamente el paralelismo y la métrica del poema nos remiten a Bécquer. En efecto, no sería ocioso denominar rima a "En el principio", pues posee el mismo tipo de estrofa de rimas tan representativas como la LII y la LXXV."⁴³⁶

Pero el estilo popular de estos dos poemas oterianos se plasma sobre todo en el **ritmo reiterativo** y en los estribillos, que los convierten en perfectas estructuras paralelísticas:

"me queda la palabra."

"hablando, hablando, hablando."

Estribillos heptasilábicos que concluyen cada una de las estrofas destacando la idea nuclear o motivo central de ambas composiciones. La expresividad del estribillo se va intensificando a medida que se repite, las estrofas intermedias lo van cargando de significación. Se cumple así en estos poemas una de las teorías desarrolladas por Carlos Bousoño en su Teoría de la expresión poética:

"...nuestro esquema sería muy distinto si quisiéramos reflejar en él la significación del estribillo la última vez que se reitera...ha tratado de aislar el poder "individualizador" o "saturador" que posee, sin ayuda ajena, por sí mismo, el procedimiento de la reiteración sintagmática."⁴³⁷

⁴³⁶ SOPEÑA VILLAR, Angel: "En el principio". Un ejemplo de "vuerta a lo profano" en la revista Peñalabra, Santander, nº 33, 1979, p. 30.

⁴³⁷ BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1985, pp.588-89.

Efectivamente, en los ejemplos que estamos comentando, las significativas connotaciones del ritornelo se incrementan en cada una de las reapariciones de éste. En el poema "En el principio", "me queda la palabra", se repite en tres ocasiones, cargándose de emotividad hasta llegar a la última en la que se le ha añadido su sentido fundamental. El poeta ha perdido elementos vitales para su existencia y ha sufrido todo tipo de calamidades ("Si he perdido la vida...", etc.), la única posesión restante que justifica su quehacer es la palabra, pero será únicamente en la estrofa final cuando el lector descubre la finalidad última de esa palabra.

Es la tercera estrofa la que aporta el compromiso histórico del poeta: "Si abrí los labios para ver el rostro/ puro y terrible de mi patria", y así, cuando reaparece el estribillo por última vez lleva el nuevo significado implícito, le queda la palabra para contar los problemas de su país (lo cual justifica todos los sacrificios, incluso la pérdida de su propia vida). La aparición de este motivo definitorio se subraya rítmicamente mediante la distinción heterométrica de un verso. En esta última estrofa surge un aislado **eneasílabo** que rompe la rígida simetría del poema precisamente para destacar el momento en que el poeta hace explícito el compromiso de su palabra con la patria.

En "Mis ojos hablarían si mis labios" se desarrolla una organización paralelística afín a la del poema anterior; el estribillo "Hablando, hablando, hablando" va sufriendo una progresiva vigorización conceptual a través de sus cuatro apariciones. La fuerza emotiva que sacude al lector es mucho mayor en "...Y mi sangre seguiría/hablando" que en la primera estrofa: "y mi mano derecha seguiría/ hablando". Este incremento expresivo se puede atribuir tanto al sentido de las palabras ("la sangre" resulta más impactante que "la mano") como al propio ritmo reiterativo que va cargando de connotaciones semánticas al

estribillo.

Pero no será este ritornelo el único exponente del "ritmo de pensamiento" en estos poemas, sino una numerosa serie de paralelismos y simetrías a todos los niveles. El **comienzo anafórico** de todos los versos impares de la primera composición acentúa la tenacidad de las frases condicionales iniciadas por "si..."; en los dos primeros casos la anáfora es mas extensa, se reitera completo el sintagma "si he perdido...", que más adelante será "si he sufrido...", "si he segado..."...etc. Los versos pares también presentan estructuración anafórica, iniciándose por "lo que..." y precedidos, además, por encabalgamientos abruptos.

Incluso estos **encabalgamientos** reaparecen simétricamente sólo en los primeros versos de cada estrofa (el resto del poema es esticomítico) y, de esta forma, quedan diferenciados mediante todo tipo de procedimientos los comienzos estróficos. Los tres versos encabalgantes de apertura riman entre sí, constituyendo una **rima anómala** que no responde a la asonancia general, () A () A, sino que queda irregular según el esquema siguiente: B A () A. En los dos primeros encabalgamientos se repite no sólo la rima, sino una palabra idéntica:

"...todo/ lo que tiré..."

"...todo/ lo que era mío..."

Este conjunto de recursos rítmicos contribuye a subrayar las separaciones interestróficas, corroborando la tendencia oteriana al distingo rítmico de los versos iniciales y finales y potenciando la organización general de la estructura del poema.

En cuanto a la métrica, no solamente es simétrico el cómputo silábico de los versos (tres endecasílabos y un heptasílabo), sino también el de los **hemistiquios**, producto de las pausas mediales. Todos los endecasílabos de ambos poemas (excepto dos) se atienen a una

de estas subdivisiones: (7+4) o (6+5). Y los dos versos de "Mis ojos hablarían" que no respetan esta partición son paralelísticos entre sí: 11(3+8). Se inician con sendos encabalgamientos abruptos que separan el verbo del complemento directo, es decir, junto a su similitud métrica y semántica, ofrecen un orden sintáctico paralelo y, además, preceden al estribillo de la composición:

"(que cerraría) / los ojos y estaría todo el día..." 11(3+8)

"(Me cercenaría) / las manos . Y mi sangre seguiría..." 11(3+8)

Esta extraordinaria preocupación rítmica la hemos observado también en los endecasílabos de AFH, resulta evidente que el nuevo enfoque social no merma en absoluto interés por la forma poética en los libros de la segunda etapa oteriana.

Volvemos a encontrar aquí una curiosa peculiaridad métrica que afecta a la medida de estos hemistiquios y que ya se ha comentado en las conclusiones de la etapa poética anterior: la **compensación métrica**⁴³⁸. Blas de Otero consigue equilibrar las partes del verso, incluso aunque no sea necesario en absoluto para el cómputo final. En estos dos poemas concretamente, todos los endecasílabos que están conformados por hemistiquios del tipo (6'+5) tienden a alargar el primero de ellos, o sea, siempre que el primer hemistiquio es de seis sílabas, la última de ellas será aguda, efecto que rítmicamente añade una sílaba y los aproxima así al metro heptasilábico dominante.

En el ritmo de intensidad o acentual son también patentes los logros de la

⁴³⁸ Veáse el apartado titulado "Compensación métrica" en "Características rítmicas de la primera etapa" (cap.III). Este efecto o tendencia a lo que hemos denominado una "métrica secundaria" reaparece continuamente en la poesía oteriana, como se ha podido observar en los análisis de AFH y RC.

estructura paralelística. Todos los estribillos de ambos poemas tienen siete sílabas y responden al esquema **trocaico** y, en cuanto a los endecasílabos, las diferentes estrofas reiteran el mismo orden de las modalidades acentuales. Las dos estrofas iniciales de la primera composición son exactamente simétricas y, en el segundo poema, el paralelismo se extiende a las cuatro estrofas:

	"En el principio"	"Mis ojos hablarían"
1ª Estrofa	11 MELODICO	11 HEROICO
	11 HEROICO	11 HEROICO
	11 MELODICO	11 MELODICO
	7 TROCAICO	7 TROCAICO
2ª Estrofa	11 MELODICO	11 HEROICO
	11 HEROICO	11 HEROICO
	11 MELODICO	11 MELODICO
	7 TROCAICO	7 TROCAICO

En la arquitectónica ordenación de estas dos composiciones son patentes varios niveles de simetría, de tal forma que los ritmos fónicos se complementan con el ritmo paralelístico de pensamiento, intensificando entre ambos el clima reiterativo que tiene como finalidad expresar plásticamente el angustiado y tenaz intento oteriano de dirigirse al pueblo a pesar de las trabas que le impone la censura. La temática de estos dos poemas reaparecerá insistentemente a lo largo de toda su producción posterior, confirmando un tono unitario a las distintas etapas de su obra. Así, en HFyV (1970), treinta prosas volverán a girar en torno a la trascendencia de *la palabra* como base de la expresión poética y de

la comunicación; no en vano Blas de Otero escribió parafraseando a Bequer: "Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía"⁴³⁹. El ritmo insistente y porfiado se corresponde, en definitiva, con la trascendencia concedida por el poeta a la preocupación que expresan estas dos composiciones "de pie quebrado".

5.1.3.- "SILVAS LIBRES"

Isabel Paraíso de Leal estudia esta modalidad versolibrista englobándola dentro del grupo que ha denominado "verso libre de base tradicional"⁴⁴⁰. La "silva libre" se apoya en el modelo de la silva, libérrima forma italiana que se aclimata en España en el siglo XVII, pero, además de los endecasílabos y heptasílabos, introduce otros metros de libre elección para el poeta.

Ya se ha visto que Blas de Otero practicaba esta forma esporádicamente en algún poema de su primera etapa⁴⁴¹, sin embargo, será a partir de PPP cuando esta forma cobre importancia estadísticamente dentro de su producción.

⁴³⁹ Fragmento de "Poesía y palabra", HFyV.

⁴⁴⁰ El verso libre hispánico, Op.cit., pp. 395-398.

⁴⁴¹ El poema liminar de AFH, por ejemplo, "Lo eterno"/"La tierra", era una serie endecasilábica con heterometrías que se se preludiaba ya al tipo de la silva libre.

"LEON DE NOCHE" (PPP-13):

Estamos ante uno de los poemas de más lograda musicalidad de todo el libro; el mismo poeta desea resaltar esta peculiaridad y lo especifica en el epígrafe: "*(en voz alta)*". En este carácter especialmente rítmico influye probablemente el motivo circunstancial, es decir, el hecho de que se trate de una invocación al gran músico Ludwig van Beethoven⁴⁴². La Doctora Sabina de la Cruz comenta la fuerte inspiración que suponía para el poeta todo tipo de música:

"Blas es un poeta incluso más cuidadoso de la forma cuando escribe de temas históricos. Blas, en su poesía histórica, es de una gran riqueza rítmica y de sencillez aparente. En las épocas de creatividad el poeta no cesaba de oír música de todo tipo. Le gustaba la clásica, el pop y también la música popular. En estas etapas escribía a todas horas y en cualquier rincón de la casa."⁴⁴³

Los recursos formales que enriquecen la expresividad de este eufónico poema son numerosos. En cuanto al ritmo de cantidad, se trata de una silva libre y, por tanto heterométrica, aunque el predominio de los endecasílabos introduce una cierta regularidad:

⁴⁴² Este poema está dedicado al amigo del poeta José Barceló, como se especifica en las dedicatorias de la última página del libro, probablemente debido a la afición que ambos artistas compartían por la música; así nos lo explica Sabina de la Cruz: "Ambos oían a Beethoven y se entusiasmaban con la "Quinta Sinfonía" (Tesis Doctoral inédita...Op.cit., p. 1007)

⁴⁴³ CRUZ, Sabina de la: "La viuda de Blas de Otero recuerda al poeta en el décimo aniversario de su muerte", en El Correo Español-El Pueblo Vasco, domingo, 23 de julio de 1989,p.89.

de los catorce versos, nueve son endecasílabos y los cinco restantes se reparten entre un decasílabo, un eneasílabo, dos heptasílabos y un pentasílabo.

El hecho de estar constituido por catorce versos podría sugerir la hipótesis de una modificación versolibrista en la estructura del soneto tradicional y, a pesar de que la diferencia es demasiado amplia para defender esta teoría⁴⁴⁴ (puede ser sólo una coincidencia) no he querido dejar de apuntar esta posibilidad.

Lo primero que se hace notar en "León de noche" es el ritmo vigoroso y rotundo, que, como vamos a ver, se genera fundamentalmente por los esquemas acentuales mayoritarios. Está compuesto casi íntegramente siguiendo la disposición del tipo enfático (de los diez endecasílabos siete son enfáticos), una de la variedades menos frecuentes y por lo tanto más llamativas en la lengua castellana, según Navarro Tomás⁴⁴⁵. Pero no sólo es un esquema extraño en castellano, sino que en la poesía de Otero tampoco es frecuente. Su uso reiterado en el presente poema, por tanto, debe responder a necesidades expresivas muy intensas, ya que cada modalidad produce un determinado efecto musical: "Los versos de tipo enfático...(aparecen) en los momentos de más viva emoción"⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ Además, si el poeta lo hubiera concebido como un soneto rupturista, es lógico pensar que lo habría incluido en la antología Todos mis sonetos, pero no aparece en esta recopilación.

⁴⁴⁵ "La proporción en que las 151 variedades comunes se distribuyen entre los tipos indicados aparece en el siguiente orden:

<u>tipos</u>	<u>cantidad</u>	<u>porcentaje</u>
Heroico	55	36,42
sáfico	41	27,14
Melódico	30	19,66
Enfático	12	7,94"

NAVARRO TOMAS, Tomás: Los poetas en sus versos, Barcelona, Ariel, 1982, p.111.

⁴⁴⁶ NAVARRO TOMAS: Op.Cit. p.121. (El subrayado es mío).

Efectivamente, este poema, basado en la apelaciones a Ludwig van Beethoven, está constituido por llamadas de atención e imperativos dirigidos a este músico, por lo que necesitaba dotarse rítmicamente de un esquema fuerte, llamativo y sonoro como el endecasílabo enfático.

Un análisis más detallado del ritmo acentual lleva a descubrir una serie de sintagmas (en hemistiquios) que mantienen un esquema **trocaico**:

ó o ó o ó o	TROCAICO
"Ludwig van Beethoven...	"
qué viento entra en tus ojos...	"
qué sombras van o vienen, van...	"
qué viento vano, incógnito...	"
ruina de tu oído sordo...	"
sueño de cenizas humedas...	"
león de noche..."	"

Este ritmo trocaico reiterado se puede explicar por la musicalidad que impone el nombre del personaje homenajeado, "Ludwig van Beethoven", una secuencia trocaica perfecta. Acentuación que trasciende los límites de este sintagma comunicándose al resto del poema. Así, el ritmo general se adapta al del nombre del compositor y es sentido como un trasunto, como una ofrenda al artista, al reiterarse a lo largo de todo el poema el esquema acentual del apelativo. Es lógico, además, que a un personaje del campo de la música se le ofrezca este testimonio precisamente por mediación de los recursos rítmicos.

Por otro lado, también **la rima**, aunque un tanto irregular, contribuye a la musicalidad del conjunto. Presenta dos rimas asonantes entrecruzadas libremente, una con vocales graves -oo- y otra en -á- acentuada; esta última, por recaer sobre palabras agudas, crea una sonoridad más intensa.

La distribución de las rimas y de los versos heterométricos tiende a crear una **estructura tripartita** del poema, tres cuartetos con rima en los pares, divididas por dos versos de transición (el v. 5 y el v. 10). Estos elementos de separación quedan claramente diferenciados, en primer lugar por su brevedad métrica (heptasílabo y pentasílabo), y, en segundo, por la ausencia de rima en ambos versos; así como por el paralelismo entre los dos que establece la repetición del término: "dime...", al final del verso quinto y al comienzo del décimo, enmarcando así el cuarteto central del poema.

Pero, además, el poeta no se limita a las rimas tradicionales, sino que desarrolla un amplísimo abanico de **rimas internas y paronomasias**. Ya desde los primeros versos, juega con la terminación del nombre del músico, hasta conseguir un anagrama sonoro por medio de las aliteraciones paronomásticas de la nasal en sílaba trabada:

"...Ludwig van Beethoven
dime qué ven, qué viento entra en..."

Después será el término "van" el que ocasione los recursos fónicos, a través de repeticiones o variaciones:

"Ludvig; qué sombras van o vienen, van
Beethoven; qué viento vano, incógnito"

Más adelante abandona el nombre propio, pero continúa jugando con otros términos mediante aliteraciones de todo tipo:

"Qué escuchas, qué chascado mar"

"roe la ruina de tu oído sordo"

Con todo este entramado de rimas internas sobre un nombre propio, nos recuerda este poema a aquel bello soneto de merecida fama que se incluía en AFH:

"*Mademoiselle* Isabel, rubia y francesa,

con un mirlo debajo de la piel

no sé si aquél o ésa, oh, *mademoiselle*

Isabel, canta en él o si él en esa"

Semejanza que deja patente como Otero no renuncia a ninguna de los recursos fónicos del ritmo en la "etapa histórica" de su poesía.

El poeta añade a todos los recursos anteriores otros propios del **ritmo paralelístico**, "León de noche" está construido sobre el uso del imperativo con el que trata de establecer un diálogo con Beethoven ("vuelve...", "dime..."), y a partir de éste destaca sobre todo la iteración de un esquema sintáctico: las insistentes preguntas iniciadas por "qué...":

"dime qué ven, qué viento entra en tus ojos,

Ludvig; qué sombras...

Beethoven; qué viento...

qué escuchas, qué chascado mar...

dime qué luces..."

Todas estas repeticiones obsesivas apuntan hacia el establecimiento de un espacio de intimidad, hacia la creación de una cercanía desde la cual sea posible la comunicación entre el músico y el poeta. Este clima de constancia y tenacidad, unido al lenguaje verbal directo y a la ausencia de adjetivos, crea un poema contundente en el que los sonoros

imperativos se lanzan con énfasis contra el lector y contra Beethoven, como reclamando una respuesta del admirado artista. El predominio verbal y nominal (16 verbos, 14 nombres y sólo 5 adjetivos) aumenta el carácter dinámico de "León de noche" y muestra la agitación interior, convulsiva y conflictiva. Una amplia gama de procedimientos formales y rítmicos conspiran en este poema para generar un ambiente incisivo, que se eleva "en voz alta" con una ineludible sonoridad.

LEON DE NOCHE

(en voz alta)

Vuelve la cara, Ludwig van Beethoven,	11(5+6)		ENFATICO
dime qué ven, qué viento entra en tus ojos,	11(4+7)	A	ENFATICO
Ludwig; qué sombras van o vienen, van	11(2+9)	B	ENFATICO
Beethoven; qué viento vano, incógnito,	11(3+8)	A	DACTILO
barre la nada... Dime	7		MIXTO.D
qué escuchas, qué chascado mar	9	B	TROCAICO
roe la ruina de tu oído sordo;	11	A	ENFATICO
vuelve, vuelve la cara, Ludwig, gira	11(7+4)		MELODICO
la máscara de polvo,	7	A	MIXTO
dime qué luces	5		
ungen tu sueño de cenizas húmedas;	11(5+6)		ENFATICO
vuelve la cara, capitán del fondo	11(5+6)	A	ENFATICO
de la muerte: tú, Ludwig van Beethoven,	11(4+7)		MELODICO
león de noche, capitel sonoro!	11(5+6)	A	ENFATICO

"FIDELIDAD"(PPP-33) : (SILVA LIBRE)

En el apartado dedicado a "el ritmo y las presencias intertextuales" se ha hecho referencia a este poema que construye un "credo laico", basado no en la fe ciega sino en la experiencia personal: "Creo...He visto"⁴⁴⁷. "Fidelidad" gira íntegramente en torno al **ritmo paralelístico**; cada una de las tres estrofas se inicia con la anáfora extrapolada del "credo" de la Iglesia Católica:

"Creo en..."

Y así, cada uno de estos tres núcleos divididos por las pausas y las anáforas exponen un motivo central en el que el poeta cree: "en el hombre", "en la paz" y "en ti, patria". Pero, a continuación, detalla siempre lo que "ha visto", los datos que ha observado y que le han llevado a creer. Todas las estrofas presentan una estructura claramente simétrica entre sí, comenzando y terminando de manera idéntica: "Creo en...He visto...Y he creído". Los paralelismos son útiles al poeta para parodiar con amarga ironía las creencias que intenta transmitir la Iglesia en un mundo dominado por la injusticia.

La predisposición al ritmo reiterativo afecta también al plano fónico. A pesar de tratarse de una silva, forma tradicionalmente libre en cuanto a la disposición de sus versos endecasílabos y heptasílabos, en este caso la métrica de las dos primeras estrofas resulta

⁴⁴⁷ De hecho, este poema, en sus primeras copias mecanografiadas, llevaba un título diferente que alude a esta ausencia de fe, a la necesidad de la comprobación personal, en base al refrán "ver para creer": "Visto y creído" (Vid. Sabina de la Cruz: BO.CEC, Op.cit., p. 1045).

totalmente simétrica:

1ª Estrofa:		2 Estrofa:	
7	A	7	A
11	B	11	C
11	A	11	A
7	B	7	D
11	A	11	A

Junto al equilibrio compositivo del ritmo de cantidad, también los esquemas acentuales se disponen con cierto orden: todas las estrofas se inician con un heptasílabo trocaico, y las dos primeras combinan los heroicos con un endecasílabo enfático.

Los numerosos **encabalgamientos** aparecen generalmente reiterados en los "mismos versos", es decir, simétricamente en cada estrofa. Los primeros versos, por ejemplo, terminan encabalgando en los siguientes con una reiteración semántica en los dos iniciales:

"...He visto / espaldas..."

"...He visto / altas..."

"...Digo / lo que he visto..."

En estos tres casos se separan sólo los verbos de sus complementos directos; son más rupturistas los seis encabalgamientos sirremáticos ("ámbitos / amanecientes", "ríos / hondos", "relámpagos de rabia", "un cuchillo / chillando, haciéndose pedazos / de pan", etc.) que recaen sobre sintagmas especialmente violentos y muy expresivos por sus juegos fonosimbólicos. El desajuste entre metro y sintaxis exagera la dureza de las imágenes transmitivas, y la capacidad imitativa de este procedimiento rítmico alcanza su más lograda expresión en estos versos entre paréntesis:

"(españas a caballo
del dolor y del hambre)"

El ritmo paralelístico de "Fidelidad" se complementa con unas marcadas series iterativas en el nivel fónico. Como por ejemplo la de la lateral doble /l/:

"espaldas astillaldas a trallalzos"

Donde la aliteración de la "ll" se convierte en un fonosímbolo al imitar su sonido el chasquido del látigo silbando en el aire. Esta misma aliteración continúa en la estrofa segunda y en la estrofa tercera, organizando también con los sonidos una simetría estructural:

"altas estrellas, llameantes ámbitos"

"...un cuchillo / chillando"

En este último verso se introduce otra serie aliterativa paralela, la del fonema africado /ch /, de difícil articulación y poco frecuente que contribuye a aumentar la violencia de las situaciones descritas en el poema.

La estrofa final del poema introduce ligeras modificaciones rítmicas, debido a su papel conclusivo. Por un lado, como acabamos de ver, se multiplican los encabalgamientos y las reiteraciones fonosimbólicas. En cuanto al ritmo de cantidad, entre sus versos surge por vez primera la heterometría. Es precisamente en este momento cuando Otero convierte la silva tradicional en una "silva libre", con la introducción de un verso eneasílabo de alta violencia expresiva ("chillando, haciéndose pedazos") y otro tetrasílabo con el que se termina el poema ("y he creído").

"FIDELIDAD"

Creo en el hombre. He visto	7	A	TROCAICO
espaldas astilladas a trallazos.	11	B	HEROICO
almas cegadas avanzando a brincos	11	A	ENFATICO
(españás a caballo	7	B	TROCAICO
del dolor y del hambre). Y he creído.	11	A	MELODICO
Creo en la paz. He visto	7	A	TROCAICO
altas estrellas, llameantes ámbitos	11	C	ENFATICO
amanecientes, incendiando ríos	11	A	HEROICO
hondos, caudal humano	7	D	DACTILO
hacia otra luz: he visto y he creído.	11	A	HEROICO
Creo en ti, patria. Digo	7	A	TROCAICO
lo que he visto: relámpagos	11	C	DACTILO
de rabia, amor en frío, y un cuchillo	11	A	HEROICO
chillando, haciéndose pedazos	9	D	TROC
de pan: aunque hoy hay sólo sombra, he visto	11	A	HEROICO
y he creído.	4	A	TROCAICO

"ME LLAMARAN..."(PPP-18): (SILVA LIBRE)

Es otro de los poemas más interesantes para este trabajo por sus peculiaridades rítmicas y su carácter de *cantilena*⁴⁴⁸ que lo hacen adecuado para la armonización musical⁴⁴⁹.

En esta silva libre predominan claramente los endecasílabos (8 de los 17 versos) intercalados con un octosílabo, tres heptasílabos, dos trisílabos, un tetrasílabo, y terminando en un extenso tridecasílabo. Pero es en el ritmo de intensidad donde se mantiene una **monorritmia** muy marcada que sorprende en un poema versolibrista. Todos los endecasílabos responden a esquemas **sáficos**, excepto un melódico que cierra la segunda estrofa. El ritmo de esta aislada modalidad melódica destaca sobre los demás versos y aparece precisamente en un endecasílabo que posee una gran carga semántica para el poeta por expresar su conflicto con la religión:

"no se salva ni dios. Lo asesinaron"

En cuanto al resto de los metros más breves, todos (menos uno) se basan en el equilibrado ritmo trocaico que, con su reiteración y su carácter tenaz, favorece la impresión musical de cantilena.

⁴⁴⁸ El DRAE define en su primera acepción "*cantilena*" (o "cantinela") como "Cantar, copla, composición poética breve, hecha generalmente para que se cante" (DRAE, vigésima primera edición, 1994, p. 394).

⁴⁴⁹ Esta composición ha sido una de las seleccionadas por el cantautor Paco Ibañez para convertirlo en "canción popular". Evidentemente un músico debe tener en cuenta las cualidades rítmicas intrínsecas de cada composición antes de cantarlas, y, como se va a comprobar, es cierto que este poema posee un ritmo extraordinario.

Aparece, sin embargo, un octosílabo **antirrítmico** y otros dos versos irregulares que por su exceso de acentuación sobresalen en el conjunto del poema. Estos tres llamativos versos tienen una función importante porque, al ubicarse uno en cada estrofa y con cierta simetría, conforman pseudo-estribillos o puntos nucleares de la composición; son diferentes entre sí, pero todos ellos son polipausados, formados por monosílabos acentuados de alta condensación rítmica y su valor conceptual parte de la iteración de pronombres personales:

"Tú, y tú, y yo, nos turnaremos"

"por ti, por ti, por mí, por todos"

"abel, abel, abel...o yo, tú, él..."

A pesar de sus diferencias siguen esquemas muy similares y son variantes sobre el mismo motivo temático; podríamos establecer una similitud entre estos "estribillos" y el tema musical que va reapareciendo en cada una de las voces de una fuga polifónica (en Bach, por ejemplo). Entre el primero y el segundo existe un paralelismo todavía más marcado: se reiteran duplicados al comienzo los pronombres referidos a la segunda persona y, a continuación, una sólo vez el pronombre de primera persona, pasando después a una presencia más general (a la 1ª persona del plural).

La reiterativa aparición de pronombres personales diversos refuerza el sentido colectivo del poema, el hecho de que todos los seres humanos se enfrentan a la misma situación y a la misma muerte, sobre todo en el contexto de una guerra mundial donde todos están expuestos a un final violento ("por una bala").

Este tipo de estribillos con pronombres personales se encontraban ya en un poema

de RC que se ha comentado⁴⁵⁰, en "Plañid así", donde la reiteración confería el mismo sentido de colectividad:

"Yo por ti, tú por mí, los dos"

Es patente la relación intertextual entre ambos poemas oterianos y, también en el ejemplo de RC se destacaba la originalidad rítmica de estos versos cargados de acentos y polipausados, que podían interpretarse de diferentes maneras. La técnica de destacar mediante recursos rítmicos llamativos los versos nucleares de cada composición se perpetúa en las distintas épocas de la poesía oteriana.

En esta composición de PPP, hay que señalar finalmente la especificidad de la estrofa de tres versos que supone la conclusión del poema y que, de hecho, está indicada por el poeta con un dos romano como segunda parte. Ya no presenta ningún estribillo con pronombres personales, pero el sentido colectivo se completa definitivamente mediante el sintagma "Sancho Pueblo". Referencia que engarza con el epígrafe del poema, el símbolo de Sancho como representante de todo el pueblo y que, como se ha comentado, conecta con el encabezamiento cervantino de este libro oteriano.

...porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más..."

SANCHO

(Qijote, II, cap. 74)

⁴⁵⁰ Véase el apartado 5.1, cap. III ("El versolibrismo en la primera etapa poética).

I

Me llamarán, nos llamarán a todos.	11	SAFICO
Tú, y tú, y yo, nos turnaremos,	8	*
en tornos de cristal, ante la muerte.	11	SAFICO
Y te expondrán, nos expondremos todos	11	SAFICO
a ser trizados ¡zas! por una bala.	11	SAFICO
Bien los sabéis. Vendrán	7	TROCAICO
por ti, por ti, por mí, por todos.	9	TROCAICO
Y también	4	TROCAICO
por ti.	3	TROCAICO
(Aquí	3	TROCAICO
no se salva ni dios. Lo asesinaron.)	11	MELODICO
Escrito está. Tu nombre está ya listo,	11	SAFICO
temblando en un papel. Aquél que dice:	11	SAFICO
abel, abel, abel...o yo, tú, él	11	SAFICO (antirrítmico)

2

Pero tú, Sancho Pueblo	7	TROCAICO
pronuncias anchas sílabas,	7	TROCAICO
permanentes palabras que no lleva el viento.	13	

5.1.4.- POEMAS VERSOLIBRISTAS EN METRO BREVE

Esta innovadora forma métrica, que Otero no había practicado en los libros de la primera etapa poética, va a ser sin embargo el tipo de verso libre predominante en los poemarios de lo que se ha definido como "poesía social o histórica".

"CON NOSOTROS"(PPP-11) Y "ÁRBOLES ABOLIDOS"(PPP-28)

Se seleccionan y comentan conjuntamente estos dos poemas representativos de la nueva modalidad versolibrista en metros breves. Son, además, dos de las composiciones en que queda más patente la intención oteriana de incorporar a su poesía el acerbo de la lírica tradicional, lo que influye tanto en las presencias intertextuales como en algunos procedimientos rítmicos concretos. Veamos el tono común de ambos poemas:

CON NOSOTROS

(Glorieta de Bilbao)

En este Café	6	DACTILO
se sentaba don Antonio	8	TROCAICO
Machado.	3	TROCAICO
Silencioso	4(3+4)=7	TROCAICO
y misterioso, se incorporó	10	DACTILO

al pueblo,	3	TROCAICO
blandió la pluma,	5	TROCAICO
sacudió	4	TROCAICO
la ceniza,	4	TROCAICO
y se fue...	4	TROCAICO

(ARBOLES ABOLIDOS)

Arboles abolidos,	7	DACTILO
volveréis a brillar	7 A	DACTILO
al sol. Olmos sonoros, altos	9	DACTILO
álamos, lentas encinas,	8	DACTILO
olivo	3	
en paz,	3 A	
árboles de una patria árida y triste,	11	ENFATICO
entrad	3 A	
a pie desnudo en el arroyo claro,	11	SAFICO
fuelle serena de la libertad.	11 A	ENFATICO

A pesar de la heterometría en estos novedosos poemas versolibristas, siguen teniendo importancia estructural en ellos los ritmos fónicos.

En el primero, "Con nosotros", predominan en el ritmo de intensidad los esquemas **trocaicos**, equilibrados y constantes, como la presencia "silenciosa y misteriosa" de don

Antonio Machado (9 trocaicos y sólo 2 dactílicos).

Mientras que en el segundo, "Arboles abolidos", hay un dominio absoluto en los metros breves del más exaltado ritmo dactílico y termina con dos endecasílabos enfáticos. Si el anterior era un poema descriptivo y lento, éste presenta un tono general más impetuoso, ya que se encuentra regido por la perspectiva del imperativo ("entrad") y su carácter vocativo, hacia todos los hombres componentes de la patria, necesita ser reforzado por esquemas rítmicos más sonoros y violentos, como son los dactílicos y los enfáticos. Además, en esta misma composición, surge en el tercer verso un acento antirrítmico, unido a una reiteración paronomásica, que también contribuye a llamar la atención de los lectores:

"al sol. Olmos sonoros, altos"

Como comentábamos en el apartado sobre "ritmo y presencias intertextuales"⁴⁵¹, es evidente el carácter machadiano de estos versos, fundamentalmente en cuanto al léxico, pero también en lo que a la métrica se refiere. A estas resonancias se une la explícita presencia de una canción popular, siempre en aras del deliberado acercamiento a lo tradicional: "...arroyo claro / fuente serena de la libertad". Pero lo que resulta más significativo desde la perspectiva rítmica es la aplicación oteriana del paratexto, pues, como en la mayoría de los casos, nuestro poeta fragmenta las citas separándolas en varios versos sucesivos.

⁴⁵¹ Véase la p. de este trabajo.

En el versolibrismo en metros breves de PPP vamos a descubrir que se **incrementa el uso de encabalgamientos**. Si en AFH o RC su presencia era ya fundamental (como lo estudió Alarcos Llorach), en los libros de esta segunda etapa poética la capacidad expresiva de este rupturista procedimiento va a alcanzar aún mayor grado de aprovechamiento. En estos dos poemas, por ejemplo, se puede comprobar como la gama de posibilidades funcionales del encabalgamiento ha cambiado y se ha enriquecido. En la poesía existencial anterior la "misión" principal de este tipo de rupturas sintáctico-métricas era la de crear un clima de violenta exasperación, al impedir la fluidez elocutiva del endecasílabo se transmitía la sensación de angustia. A partir de PPP la desesperación existencial va desapareciendo, por lo que los encabalgamientos de estos nuevos poemas versolibristas son aptos para cargarse de valores semánticos distintos. Se pueden aplicar con mayor frecuencia como meros juegos de palabras o como ralentizadores del ritmo, o bien rompiendo frases hechas coloquiales o literarias o, finalmente, para aumentar la duración y la sorpresa de determinados momentos climáticos.

En "Con nosotros" el primer encabalgamiento sirremático (Antonio / Machado) es portador de un amplio abanico de connotaciones. En primer lugar, la separación del nombre y el apellido detiene la dicción unos instantes en la pausa final y la lentitud del ritmo confiere al personaje homenajeado una grandiosidad muy especial:

"se sentaba don Antonio

Machado.

Silencioso

y misterioso. Se incorporó

al pueblo,..."

Además, en este mismo ejemplo los procedimientos formales refuerzan el sentido de las palabras. El encabalgamiento que sitúa en niveles distintos nombre y apellido, unido al verso siguiente también escalonado, produce la impresión imitativa de un lento descenso; y este descenso es el reflejo rítmico de la acción de "sentarse" que realizaba Machado. Pero la imitación poética no termina ahí, los encabalgamientos continúan con la separación de los dos términos del intertexto rubeniano ("silencioso / y misterioso"). La bimetración queda dividida en dos versos pero resaltada por la rima interna "-oso", cuya repetición de sibilantes se convierte en una onomatopeya del "silencio".

Es todavía más interesante el encabalgamiento del verso siguiente ("... se incorporó / al pueblo"). En este caso la pausa final aporta una acepción diferente al verbo "incorporarse", que se interpreta momentáneamente como "ponerse de pie", en antítesis con el "sentarse" que veíamos antes. Este sentido de "incorporación física", es decir, de "levantarse", repercute en la forma métrica del verso, que es precisamente el más extenso, el más "alto", de todo el poema. Contrasta con la brevedad del trisílabo inmediato en el que se termina el encabalgamiento y se completa el significado de la frase ("incorporarse al pueblo"). Este desajuste entre metro y sintaxis ha servido en esta ocasión para conferir sucesivamente dos acepciones diferentes a la misma palabra, cuyo cambio de connotación y el consiguiente efecto sorpresa remarca la fuerza de la acción.

"EN LA INMENSA MAYORIA"(PPP-34): (VERSO LIBRE EN METRO BREVE)

Estamos ante otro de los numerosos poemas de PPP en metros breves, que se ha seleccionado en primer lugar por su temática representativa del libro (ya desde el mismo título) y, sobre todo, porque se trata de una composición con un ritmo paralelístico muy acusado:

EN LA INMENSA MAYORIA

Podrá faltarme el aire,	7		TROCAICO
el agua,	3		TROCAICO
el pan,	3	A	TROCAICO
sé que me faltarán.	7	A	DACTILO
El aire, que no es de nadie.	8		DACTILO
el agua, que es del sediento.	8		TROCAICO
El pan...Sé que me faltarán.	9	A	ANTIRRITMICO
La fe, jamás.	5	A	TROCAICO
Cuanto menos aire, más.	8	A	TROCAICO
Cuanto más sediento, más.	8	A	TROCAICO
Ni más ni menos. Más.	7	A	TROCAICO

Aunque el ritmo de cantidad presenta una evidente heterometría, predominan los versos octosílabos (4) y heptasílabos (3), que sugieren el acercamiento a la lírica hispánica tradicional. Además, los metros octosilábicos aparecen emparejados, de dos en dos, reforzando los paralelismos sintácticos y conceptuales de los respectivos versos:

"El aire, que no es de nadie.	8
El agua, que es del sediento"	8
"Cuanto menos aire, más	8
Cuanto más sediento, más"	8

El ritmo paralelístico no se hace patente sólo en estos octosílabos, sino que se extiende a todo el poema. La primera estrofa, por ejemplo, presenta una organización métrica especular (7-3-3-7), dos heptasílabos enmarcando los concisos trisílabos, de forma que el conjunto de los cuatro versos organiza una *estructura en quiasmo* que abarca también el plano morfosintáctico:

"Podrá faltarme el aire,	VERBO
el agua,	C.DIRECTO
el pan,	C.DIRECTO
sé que me faltarán."	VERBO

Este último verso se convierte en un estribillo al ser reiterado posteriormente con ligeras modificaciones. En su segunda aparición, ya no ocupa un verso independiente, sino que se añade un elemento previo ("El pan...Sé que me faltarán") por lo que se produce una colisión acentual entre los dos términos separados por puntos suspensivos, junto a una rima interna, y, ambos procedimientos elevan la fuerza poética del estribillo.

La rima es un elemento rítmico de elevada sonoridad en el presente poema; se mantiene la misma rima aguda en -á- durante siete versos de los once que lo componen, a lo que se añaden las resonancias de las rimas internas también agudas e incisivas.

Hemos explicado ya la reducción retórica que Blas de Otero pone en práctica en esta etapa, con la intención de dirigirse a la inmensa mayoría. Serán precisamente estos versos breves, con rimas sencillas y reiterativas, los que más se aproximan a este fin por resultar sumamente pegadizos y próximos a la poesía tradicional. El ritmo de intensidad contribuye también a incrementar el carácter de cantinela de esta composición; el esquema trocaico marca la mayoría de los versos (8 de los 11) transfiriéndoles su impresión de equilibrio y monotonía.

La perfecta sincronización paralelística se suma a todos estos ritmos fónicos y alcanza en este poema uno de sus exponentes más logrados. En las dos composiciones también versolibristas que hemos comentado antes ("Con nosotros" y "Arboles abolidos") el ritmo de pensamiento no adquiría relevancia, quedaba relegado a un segundo plano por otro tipo de recursos. Por eso se ha escogido ahora como complemento "En la inmensa mayoría", un poema completamente distinto con un ritmo paralelístico y una musicalidad mucho más marcada. Las repeticiones llegan a producir juegos de palabras como en el último verso, donde la locución adverbial "ni más ni menos" se convierte en un calambur. Al repetir uno solo de los elementos de la locución, "más", se destruye el significado conjunto y se destacan independientemente sus elementos.

5.1.5.- SONETO Y SONETO MODIFICADO

En las obras PPP y EC desaparece casi totalmente la forma métrica clásica del soneto, que dominaba en los libros de la primera etapa poética, hasta el punto de que en PPP surgen únicamente dos ejemplos, un soneto tradicional y otro rupturista que es el que comentamos a continuación.

"GALLARTA"(PPP-9): (SONETO MODIFICADO)

Este es el primer caso, en la poesía oteriana, de un soneto truncado hasta el punto de convertirlo en verso libre. Más adelante, en obras como OTE y TMS, este tipo de rupturas serán muy frecuentes.

En este caso, la modificación consiste en la añadidura al término de cada estrofa de un verso brevísimo, trisílabo o bisílabo y en la inclusión, en el último terceto, de un endecasílabo más. Por otro lado, la rima no es consonante sino asonante con el esquema cruzado (ABAB).

La cantidad silábica queda en cierta forma modificada también, porque, aunque la mayoría de los versos son endecasílabos, se encuentran tan fragmentados por medio de pausas que pierden su entidad endecasilábica. Un oyente del poema difícilmente captaría el número de sílabas de estos versos, desde una perspectiva oral son como los metros brevísimos de la forma versolibrista que predomina en PPP. Estos endecasílabos

polipausados se dividen en hemistiquios cortísimos: (4+3+5), (5+4+3), (3+3+2+3), (2+9), etc.

En cuanto al ritmo de intensidad, predominan en este rupturista soneto los endecasílabos **enfáticos** que, con su acumulación acentual (1^a, 4^a, 6^a y 8^a) y su fuerza expiratoria en la primera sílaba, subrayan el efecto expresivo de muchos términos que inician los versos:

"...La tierra
roja. La piedra, roja. Acaso, un árbol
 como la sangre..."

El poeta convierte "Roja" en una palabra-clave mediante varios recursos rítmicos acumulados: cargándola con el acento de la sílaba inicial, ubicándola en un verso encabalgado y, por último, realizándola con su repetición inmediata. Esta palabra debe su trascendencia a su relación metonímica con la sangre, al mismo tiempo que da un referente paisajístico de los montes vizcaínos teñidos por el mineral de hierro.

Otro de los endecasílabos enfáticos introduce un verso muy interesante por la ruptura de una frase hecha, en este caso la ruptura del epígrafe del poema, de Tirso de Molina. Otero modifica la segunda parte:

"Corto en palabras, pero en olas ancho"

Este procedimiento tan característico de la poesía oteriana, consigue dotar a sus expresiones de un profundo lirismo. La poesía consiste precisamente en el

"extrañamiento"⁴⁵² o modificación del lenguaje común y Blas de Otero, con estas variantes, aumenta el impacto sentimental de sus palabras.

Junto a todos los recursos rupturistas en el plano fónico, el poeta concede también importancia al ritmo de pensamiento y desarrolla estructuras paralelísticas desde los primeros versos. "Gallarta" comienza con una organización simétrica en quiasmo muy expresiva:

"Acaso el mar. Tampoco. El hombre acaso."

Y continúa con las iteraciones de algunos sintagmas, es el caso de "hermoso dios" y "corto en palabras". Esta última frase, repetida dos veces, lleva a Blas de Otero a una interesante digresión metapoética en los últimos versos:

"corto en palabras. Ley de los poemas
míos."

El poeta relaciona el carácter escueto del vizcaíno con la brevedad, estilización y eliminación retórica de su propia poesía en esta etapa. Como ya se ha comentado, esta condensación de sus poemas, esta reducción retórica, es precisamente el objetivo consciente al que se dirige Blas de Otero a partir de su obra Pido la paz y la palabra, y así lo declara explícitamente en la entrevista de Insula⁴⁵³.

⁴⁵² Término utilizado frecuentemente por los representantes del "Formalismo Ruso".

⁴⁵³ Hemos incluido un fragmento de esta entrevista en la introducción del presente cap. IV.

*(el hierro es vizcaíno, que os encargo, corto
en palabras pero en obras largo.*

TIRSO DE MOLINA.)⁴⁵⁴

"Acaso el mar. Tampoco. El hombre acaso.	11(4+3+5)	A
Es el otoño. Hermoso dios. La tierra	11(5+4+3)	B
roja. La piedra, roja. Acaso, un árbol	11(2+5+4)	A
como la sangre. Hermoso dios. La piedra	11(5+4+3)	B
y el hombre.	3	
o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o o o ó o o ó o ó o ó o	4,6,8	HEROICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATIC
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATIC
o ó o	2	
Es el otoño. Entonces. Caminábamos	11(5+3+4)	A
hacia la cima. El mar en letra impresa.	11(5+6)	B
Corto en palabras, pero en olas ancho.	11(5+6)	A
Hacia las cinco de la tarde. Ortuella	11(9+2)	B
y el aire.	3	
o o o ó o ó o o o ó o (o)	4,6	HEROICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATIC

⁴⁵⁴ Epígrafe tomado de la obra de Tirso La prudencia en la mujer, Jornada I.

ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATIC
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATIC
o ó o	2	
 Entonces. Entornó, no sé, los párpados	11(3+5+4)	A
ella. Hermoso dios de la miseria.	11(2+9)	B
Y, ya en la llambria, a vista de barranco,	11(5+6)	A
el hierro.	3	
o ó o o o ó o ó o ó o (o)	2,6,8	HEROICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATIC
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o ó o	2	
 Rey de los ojos. Sófocles roñado.	11(5+6)	A
Hundida silla sideral. Paciencia.	11(8+3)	B
Vizcino es el hierro -el mar, cantábrico-,	11(7+4)	A
corto en palabras. Ley de los poemas	11(5+6)	B
míos.	2	
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATIC
o ó o ó o ó o ó o ó o	2,4,6,8	SAFICO
o o ó o o ó o ó o ó o (o)	3,6,8	MELODICO
ó o o ó o ó o ó o ó o	1,4,6,8	ENFATICO
ó o	1	TROC

A través de esta selección comentada de los poemas de PPP⁴⁵⁵ se ha tenido la oportunidad de observar cómo Otero logra una elevadísima calidad formal. En cuanto se refiere al tratamiento rítmico, las composiciones de este poemario pueden perfectamente equipararse en calidad a las de AFH o RC. Hay que insistir en este hecho para poner de manifiesto que es completamente errónea la opinión de que la preocupación formal disminuye en su poesía social o histórica.

Las diferencias rítmicas de este libro respecto a los anteriores no se encuentran en la calidad de sus procedimientos, sino en una mayor presencia del versolibrismo y en un cambio de sus modalidades, con el predominio del verso libre en metros mínimos que suponen la estilización y concentración al máximo de los poemas. Se elimina, además, el retórico soneto clásico, que en AFH y RC era mayoritario, mientras que en PPP sólo tiene una aparición en forma tradicional y la otra rupturista que acabamos de analizar ("Gallarta").

En el análisis de esta obra se han observado, en definitiva, una serie de nuevas tendencias formales que seguirá desarrollando en poemarios posteriores y un progresivo acercamiento hacia la poesía tradicional. Por ello he incluido en este capítulo un apartado excepcional sobre las presencias intertextuales, en el que se han tratado de descifrar los posibles orígenes e influencias para las modalidades innovadoras que surgen a partir de esta obra.

455

Para consultar la modalidad rítmica de cualquier poema no incluido en la selección, véase el apéndice en el que se ha realizado un listado exhaustivo de todos los poemas oterianos, con la clasificación de sus formas métricas (pp.).

5.2.- EN CASTELLANO (PARLER CLAIR) (1959):

Este poemario mantiene tanto conceptual como formalmente el tono poético del libro anterior. En EC dominan también claramente las composiciones versolibristas (46 de los 58 poemas), la mayoría en la misma modalidad de verso libre en metro breve, por lo que para el análisis rítmico se han seleccionado cinco de estos poemas⁴⁵⁶. En cuanto a las formas clásicas, incluye el mismo reducido número de sonetos que PPP, sólo dos, uno de ellos modificado que es el que se va a comentar⁴⁵⁷.

Entre las innovaciones más destacadas que introduce EC⁴⁵⁸ resaltábamos la presencia de dos prosas poéticas, importantes como precedentes de un género que Otero cultivará extensamente en HFyV y que también se analizan en esta selección⁴⁵⁹. Hay, finalmente, en este libro un incremento de las composiciones próximas a la poesía tradicional, escritas fundamentalmente en octosílabos o con predominio de estos, por lo que se dedicará un apartado nuevo al estudio de estos poemas de línea neopopular⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ Se han escogido las cinco siguientes composiciones de metros mínimos: "Poética", "Poética", "15 de abril", "Parábola en forma de rúbrica" y "Oros son triunfos" (Vid. pp.).

⁴⁵⁷ "Yotro"(EC-56). Vid p. .

⁴⁵⁸ Después del análisis de los poemas, en el apartado último titulado "Características rítmicas de la segunda etapa poética"(pp.), estudiaremos otra de las principales novedades métricas oterianas en EC: la ruptura del endecasílabo y del octosílabo.

⁴⁵⁹ Estas dos prosas poéticas son "Papeles inéditos"(EC-2) y "Últimas noticias"(EC-49).

⁴⁶⁰ Los escogidos son "La va buscando", "Anda...", y "Puente de la Segoviana" (Vid. pp.).

5.2.1.- POEMAS EN VERSO LIBRE EXTENSO

El verso libre extenso es muy escaso en EC, sólo hemos encontrado, además del poema liminar que se analiza a continuación, otros dos ejemplos claros: "Cartas y poemas a Nazim Hikmet" (EC-44), y "Censoria" (EC-48). Sin embargo, en muchos casos aparecen composiciones "mixtas" donde un número variable de versos extensos se intercala con los metros breves predominantes⁴⁶¹, como en "Ruando" (EC-37), "No espantéis al ruiseñor" (EC-39), "Palabras reunidas para Antonio Machado" (EC-45), "Segunda vez con Gabriel Celaya", etc.

"AQUI TENEIS MI VOZ..."(EC-1): (SERIE VERSOLIBRISTA DE ALEJANDRINOS)

Es importante destacar el papel introductorio de esta composición en el poemario, así como su relación evidente con el poema inicial de PPP, escritos ambos aproximadamente en el mismo año de 1951, antes del viaje a París del poeta⁴⁶².

He aquí un poema rítmicamente original dentro de la producción oteriana, en la que

⁴⁶¹ De hecho, los versos mínimos surgen casi siempre acompañados por algunos otros de mayor extensión (entre los que siguen predominando claramente los endecasílabos).

⁴⁶² Fechas precisadas por el propio autor, en el texto del poema de PPP y al final del de EC (1ª ed. de EC, París, 1959).

no es nada frecuente el metro alejandrino. Se compone de dieciseis versos, de los cuales, todos menos cuatro, son alejandrinos (las excepciones son tres heptasílabos y un endecasílabo).

Todos estos alejandrinos mantienen, además, la tradicional división en dos hemistiquios heptasílabos, coincidiendo así con las excepciones métricas del poema, por lo que su heterometría es muy limitada, a lo que se añade la rima tradicional asonante en los versos pares, al estilo del romance. La consecuencia será el moderado carácter versolibrista de esta composición, que podemos denominar "verso semilibre" siguiendo la terminología de Navarro Tomás o "verso libre de base tradicional" según la definición de Isabel Paraíso de Leal⁴⁶³.

En cuanto al ritmo de intensidad, destaca la **monorritmia** mantenida en varios fragmentos del poema que reiteran los esquemas trocaicos, con acentos en 2ª, 4ª y 6ª sílaba (en los alejandrinos se indican por separado los tipos acentuales de cada uno de los hemistiquios heptasílabos). Esta monorritmia trocaica posee un efecto expresivo secundario, cuando surgen los escasos versos dactílicos resultan especialmente sonoros dentro del ritmo dominante en el poema. Por esta razón, vamos a revisar los hemistiquios dactilos, con el fin de descubrir si la revalorización rítmica de que son objeto se corresponde con un contenido especial:

".../ de los dioses absurdos"

"Él ha muerto hace tiempo,/ antes de ayer. Ya hiede"

⁴⁶³ "Verso libre de base tradicional es todo aquel poema que recuerda, por su morfología rítmica, otra forma del patrimonio métrico hispánico...Este es seguramente el bloque versolibrista más importante, por englobar diversos subtipos, y sobre todo por contener a la poderosísima silva libre" (PARAISO DE LEAL, Isabel: El verso libre hispánico, Madrid, Gredos, 1985, p. 395.)

Efectivamente, encontramos que los tres únicos hemistiquios en que se hace una violenta referencia a la divinidad, son aquellos que reciben los llamativos esquemas dactílicos. El enfrentamiento con Dios ha sido uno de los temas más recurrentes en la poesía oteriana de AFH y RC, en el momento en que se escribe este poema de EC, Otero ya ha superado la crisis existencial y su lucha ha terminado con la muerte de la divinidad (como en Nietzsche); es por tanto un hecho muy significativo para el poeta el que narra en estos dos heptasílabos: "El ha muerto...Ya hiede".

Sólo aparecen otros dos hemistiquios dactílicos en todo el poema:

"hemos sufrido mucho."

"que hemos sufrido juntos"

Y también en ambos expresan un momento muy emotivo de la composición, el recuerdo del sufrimiento colectivo en el que incluye su propio sufrimiento el poeta. Las formas paralelísticas, con una semejanza sintáctica y semántica, se unen a la simetría acentual y refuerzan así la intensidad del dolor común.

Aparece ya en esta primera composición un detalle estilístico que resurgirá frecuentemente a lo largo del poemario, la **pluralidad trimembre**:

"...Labraremos la paz, la paz, la paz"

Repetición muy atrevida por parte del poeta que intensifica hasta límites obsesivos esa finalidad fundamental que persigue Blas de Otero: la paz.

Incluimos a continuación el esquema completo del análisis de los ritmos fónicos en este primer poema de EC:

"Aquí tenéis mi voz	7	TROC
alzada contra el cielo/ de los dioses absurdos,	14 A	TROC/ <u>DAC</u>
mi voz apedreando/ las puertas de la muerte	14()	TROC/TROC
concantos que son duras/ verdades como puños.	14 A	TROC/TROC
El ha muerto hace tiempo,/ antes de ayer. Ya hiede.	14()	<u>DAC/DAC</u>
Aquí tenéis mi voz/ zarpando hacia el futuro.	14 A	TROC/TROC
Adelantando el paso/ a través de las ruinas,	14()	TROC/DAC
hermosa como un viaje/ alrededor del mundo.	14 A	TROC/TROC
Mucho he sufrido: en este tiempo, todos	11	ENFATICO
hemos sufrido mucho.	7 A	<u>DACTILO</u>
Yo levanto una copa/ de alegría en las manos,	14()	DAC/DAC
en pie contra el crepúsculo.	7 A	TROCAICO
Borradlo. Labraremos,/ la paz, la paz, la paz,	14()	TROC/TROC
a fuerza de caricias,/ a puñetazos puros.	14 A	TROC/TROC
Aquí os dejo mi voz/ escrita en castellano.	14()	TROC/TROC
España, no te olvides/ que hemos sufrido juntos.	14 A	TROC/ <u>DAC</u>

5.2.2.- PROSAS POÉTICAS

Vamos a analizar en ellas la presencia de metros tradicionales, ya que, a pesar de tratarse de prosas⁴⁶⁴, tienden a aparecer, sobre todo en los comienzos y finales de cada fragmento, algunos versos de medidas conocidas. Para mostrar estos recurrentes **metricismos** dividiremos la prosa en subunidades según la disposición de sus pausas. Aunque en algunos casos podría admitir más de una partición diferente, es un problema con el que siempre se enfrentan los estudios rítmicos y que debemos afrontar, pues, al fin y al cabo, la crítica literaria es en todo caso consciente de este grado de subjetividad que la acompaña:

PAPELES INEDITOS (EC-2)

"Si ahora cambio de tema,(7)/ si dejo a un lado el papel(7)/ y la pluma al otro,
(6)/ si entro en el mundo(5)/ y salgo en el periódico,(7)/ es únicamente por
dar(8)/ una vuelta al evangelio,(8)/ pues al fin he comprendido(8)/ que
aprovecha más salvar el mundo(10)/ que ganar mi alma(6).

Muy interesante su problema,(9)/ señor mío, es asombroso(8)/ lo que sabe Blas
de Otero(8) de sí mismo(4). (Salero, el que tú tienes en las manos.(11)/
Seguramente tendrá usted su pisito en el cielo,(15) con su queridita alma,(8) y

⁴⁶⁴ Para el estudio completo de la prosa poética oteriana remitimos al apartado correspondiente a HFyV (Vid. cap.V, pp.).

su queridito cuerpo,(8) y su queridita...(6)

Conozco el truco.(5)/ Mas ahora,(4)/ dejando a un lado el cartón(7) y al otro la trampa(6)/, salgo del alma y entro en el mar,(9)/ únicamente por publicar con el ejemplo(14) lo que ya silencié en los papeles.(11)"

Se ha optado por reescribir la composición completa, pero evidentemente no todas las divisiones son metricismos, pues, si se repitiera continuamente el mismo metro, hubiera resultado demasiado cargada rítmicamente. En la prosa oteriana, que tendremos ocasión de estudiar extensamente en el libro HFyV, los cuatro tipos de ritmos fónicos reaparecen con una asiduidad muy equilibrada, de modo que resultan musicales sin llegar a forzar la situación.

En "Papeles inéditos" podemos observar una recurrente presencia de **heptasílabos (3)** y **octosílabos (7)**, que confieren a la prosa una marcada regularidad rítmica. La abundancia de estas dos medidas tan cercanas (octosílabos y heptasílabos) acerca esta prosa a un verso libre de base tradicional, es decir, fundado en una forma del patrimonio métrico hispano, concretamente al que Isabel Paraíso ha denominado "**versificación libre fluctuante**" que "tiene un metro de base, en torno al cual giran los otros metros, por aumento o disminución de sílabas respecto al metro patrón. Este metro es variable según los autores...el octosílabo o heptasílabo en Salinas, Alexandre y Alonso"⁴⁶⁵

No queremos decir que se trate de un poema en verso libre, los metricismos no son suficientes para convertir en verso una prosa, sin embargo, es evidente el enriquecimiento

⁴⁶⁵ PARAISO DE LEAL, Isabel: El verso libre hispánico, Op.Cit., p. 397:

poético que se adquiere mediante el uso de ritmos fónicos.

Junto a los metros tradicionales intercalados, también destaca en esta prosa la presencia de paralelismos que remiten al **ritmo de pensamiento**, base del versolibrismo contemporáneo. Las estructuras iterativas se establecen ya desde las primeras líneas de la composición. Vamos a convertir cada uno de sus grupos fónicos en unidades independientes para verlo con mayor claridad:

"Si ahora cambio de tema,
si dejo a un lado el papel / y la pluma al otro
si entro en el mundo / y salgo en el periódico"

Tres oraciones simétricas, iniciadas anafóricamente por "Si..." + verbo, y las dos segundas, además, se subdividen en una organización bimembre coordinada. Una serie de paralelismos sintáctico-semánticos que son, en resumen, muy semejantes a los que solemos encontrar en los poemas versolibristas de Otero.

Más adelante, se nos ofrece una oración de carácter satírico, en la que también juegan un papel muy importante las pluralidades, en este caso en forma enumerativa:

"Seguramente, tendrá usted su pisito en el cielo, con su queridita alma, y su queridito cuerpo, y su queridita..."

Los paralelismos se establecen en torno al empleo del **diminutivo** que en su segunda aparición se repite tres veces con intención de criticar, desde un enfoque irónico, a la hipocresía y egoísmo religioso de los que sólo piensan en sí mismos y se llaman "creyentes", cuando "aprovecha más salvar el mundo que ganar mi alma" (considera Otero invirtiendo las enseñanzas ignacianas).

ULTIMAS NOTICIAS (EC-49)

En este segundo ejemplo los metricismos son todavía más abundantes que en el anterior, con una clara preferencia ahora por el endecasílabo. Anotaremos solo el primer fragmento, dada su longitud.

"Amanecer, tanto como amanecer,(11)/ amanezco todos los días.(7)/ Pero a las once y veinte,(7) lo mas tarde a las once y veinticinco,(11)/ cierro los ojos y salgo a la calle(11)/ cojeando un poco de la patilla derecha,(14)/ debe ser que he calculado mal,(11 9/ o tal vez mi madre no tuvo en cuenta(11)/ la velocidad adquirida allá(11)/ en los nueve meses memorables.(10)/ Sea de ello lo que fuere,(9)/ a poco que alcance uno la mayoría suficiente(16)/ se pregunta si todos los hombres(10)/ habrán pasado por semejante trance,(12)/ quiero decir si Javier o Manolo,(11)/ el muchacho aquel que dormía conmigo(12)/ en la taberna del muelle,(8)/ habrán sufrido una derrota como la mía;(14)/ hasta tal punto, que ahora mismo(9)/ la cambiaba por lo peor(9)/ que pudierais imaginar(9).

Y ya veis qué dispuesto estoy a continuar.(14)/ Sólo que ahora es absolutamente imprescindible(14)/ que me ausente por unos años(9)..."

En el comienzo de esta prosa nos encontramos con siete endecasílabos, además de una serie de versos ligeramente más extensos (dodecasílabos) o más breves (decasílabos y eneasílabos) que mantienen el ritmo general. Por otro lado, son también bastante recurrentes los alejandrinos, que también aparecían en la prosa anterior. Podemos aventurar dos opciones, o bien se trata de un recurso deliberado por parte del poeta o

muestra claramente una tendencia rítmica de Otero hacia la métrica regular; y, en el estudio de las prosas de HFyV, comprobaremos estadísticamente la recurrencia de los alejandrinos y, sobre todo, de los musicales endecasílabos.

5.2.3.- VERSO LIBRE EN METRO BREVE

Como en el libro anterior, la forma métrica más frecuente en EC siguen siendo los poemas versolibristas en metro breve, entre los que se han seleccionado cinco para su análisis rítmico:

"POÉTICA" (EC-4):

Composición muy representativa por su contenido metapoético, en el que Otero explica la deliberada estilización y simplificación retórica a la que ha sometido su poesía en esta etapa, idea expresada en una forma métrica muy adecuada con versos breves y concisos:

"Apreté la voz	6	A	TROCAICO
como un cincho, alrededor	8	A	TROCAICO
del verso.	3		
(Salté	3	B	
del horror a la fe.)	7	B	DACTILO

Apreté la voz.	6	A	TROCAICO
Como una mano	5		TROCAICO
alrededor del mango de un martillo	11		HEROICO
o de la empuñadura de una hoz.	11		HEROICO

En "Poética" destacan con fuerza los dos versos finales que concluyen el poema con una variante frente a la métrica breve inicial; dos extensos endecasílabos contrastan con el ritmo condensado del resto y, esta diferencia formal, se corresponde con la estructura bimembre a nivel temático. Estos dos versos expresan precisamente el ideario político del poema, con las referencias a la hoz y al martillo, instrumentos del trabajo de campesinos y obreros industriales que eligió la revolución rusa como símbolo de la lucha del proletariado por la justicia social. Hasta ese momento, la composición había girado metapoéticamente en torno al propio estilo de Blas de Otero en esta etapa, en torno a la buscada reducción retórica. Con estos dos contundentes endecasílabos Otero relaciona este nuevo estilo concentrado con la finalidad social de su poesía, con el deseo de acercarse a todos los hombres, a los trabajadores, y de poder llegar a esta "inmensa mayoría".

Estos dos endecasílabos presentan, además, esquemas acentuales simétricos; se inician ambos con una larga anacrusis (comienzo inacentuado), empujando todo el peso de los versos hacia la segunda parte del período y, con su tardío acento principal en 6ª sílaba, concluyen el poema con un fuerte golpe rítmico. Su contundencia se completa con la **rima aguda** final, "hoz", que se une así a una serie que se ha ido forjando desde el primer verso:

"Apreté la voz"

Este estribillo, que inicia las estrofas primera y tercera, establece una estructura

circular claramente paralelística. Paralelismo que se extiende hacia el verso siguiente en ambos casos, con otra simetría anafórica y con la misma rima aguda (aunque, en el segundo, se convierte en rima interna por la ruptura del encabalgamiento):

"como un cincho, alrededor"

"Como una mano

alrededor..."

Blas de Otero continúa conjugando el uso de todo tipo de procedimientos rítmicos en esta segunda etapa. Su poesía "social o histórica" no supone una simplificación empobrecedora del estilo, sino todo lo contrario, una intensificación eliminatória que duplica el impacto poético de los recursos.

"POÉTICA" (EC-6)

Dentro del apartado de poemas en metros breves hay varios ejemplos mucho más exagerados en cuanto a la concisión rítmica, como la siguiente poética, sencilla y explícita:

"Escribo	3
o ó o	TROCAICO
hablando"	3
o ó o	TROCAICO

A pesar de que no se trata de una composición versolibrista (sino isométrica con dos trisílabos), la incluyo dentro del grupo titulado "verso libre en metro breve" por no

complicar excesivamente las clasificaciones y, sobre todo, porque considero que responde al mismo tipo de ritmo y de intención.

En su total paralelismo y escueta confesión, es un símbolo rítmico extremo y perfecto de esa reducción retórica que venimos comentando. Se hace lo que se dice, pero se dice en una forma concisa y abierta, con ese gerundio que sigue resonando al terminar los dos versos.

"15 DE ABRIL" (EC-8)

<i>"La primavera ha venido,</i>	8	A
o o o ó o o ó o		DACTILICO
y se ha ido"	4	A
o o ó o		TROCAICO

Para expresar la decepción de los republicanos que perdieron en la guerra lo que habían ganado en las urnas el 14 de abril de 1931⁴⁶⁶, vuelve Otero a retomar el uso de la intertextualidad en sus poemas. En este caso introduce el conocido verso de Antonio Machado procedente Nuevas canciones:

*"La primavera ha venido
Nadie sabe como ha sido"⁴⁶⁷*

⁴⁶⁶ Esta explicación paradigmática nos la ofrece la Dra. Sabina de la Cruz.

⁴⁶⁷ Verso que el propio Machado recuperaba en otro poema del Cancionero apócrifo de Juan de Mairena:

*"La primavera ha venido
del brazo de un capitán"*

SEGUNDA ETAPA POÉTICA

Blas de Otero retoma el verso machadiano y, deliberadamente, des-
de cita textual al colocarlo en letra cursiva. Pero, como es habitual, compo-
mediante la incorporación de un "pie quebrado", un tetrasílabo siguien-
machadiano. Como ya se veía en PPP, comienza a ser bastante frecuente
etapa oteriana la utilización de versos de pie quebrado, aunque generalm-
tradicionales octosílabos y tetrasílabos como en este caso, sino con metro
endecasílabos y heptasílabos).

En "15 de abril" la métrica tiene una especial trascendencia exp-
quebro o ruptura del segundo verso refleja visualmente la frustración ante
"la primavera", como imagen de la República que finaliza con la G-
versificación imitativa alcanza altos niveles en estos concisos poemas ote-

"PARABOLA EN FORMA DE RUBRICA" (EC-11)

"...La rúbrica rabiosa que en el aire	11	HE
deja	2	
un avión ¡qué cabrón! a reacción"	11	AF
o ó o o o ó o o o ó o		
ó o		
o o <u>ó</u> ó o ó o o ó (o)		

La potencialidad expresiva se incrementa aún más en este breve poema que se aproxima a las técnicas pictóricas de las Vanguardias. Los tres versos constituyen un **caligrama** que representa visualmente la "forma de rubrica" (un verso largo, otro corto y otro largo), intención que además queda explícita en el mismo título de la composición.

La violencia que genera en el poeta la presencia de un avión a reacción (recuerdo de las guerras y de la progresiva presencia americana en Europa), se muestra rítmicamente a través de la **aliteración** de vibrantes múltiples:

"rúbrica rabiosa...aire
cabrón! a reacción."

Así como en la intensa sonoridad de las reiteradas **rimas internas agudas** en "-ón", tres casos dentro de un sólo endecasílabo. El ritmo vigoroso se complementa, además, con con el carácter polipausado y la colisión de los acentos en este último verso.

La multitud de recursos fónicos acumulados, junto a la disposición gráfica vanguardista (caligrama pictórico), confieren a este poema una apariencia intrascendente, cuando tiene un trasfondo comprometido, con esa referencia a las guerras y a la "invasión" comercial que Norteamérica estaba comenzando a ejercer sobre Europa. En todo caso, es evidente la imbricación entre la rabia turbadora del poeta y el plano rítmico de esta composición.

"OROS SON TRIUNFOS" (EC-25)

La advertencia de los peligros del intervencionismo norteamericano se muestra también en otro de los múltiples poemas versolibristas en metro breve:

"Ojo!	2
ó o	TROCAICO
Estados Unidos sale	8
o ó o o ó o ó o	MIXTO
de espadas.	3
o ó o	TROCAICO
Para defender el oro."	8
ó o o o ó o ó o	TROCAICO

Este poema que toma como título una frase proverbial española, se basa en un **juego de palabras** a través del que se relacionan la terminología de la baraja con el poder militar y económico de EEUU. En un tema tan serio, Blas de Otero adopta de nuevo ese tono irónico y jocoso, esta suavización de la tragedia o del pesimismo a través de un lenguaje intrascendente es bastante frecuente en los poemas en metros breves; quizá porque su misma brevedad resulta poco adecuada para un tono serio, y mucho más propia para la ironía, dando lugar a composiciones que a veces se acercan a las greguerías de Gómez de la Serna.

5.2.4.- POESIA TRADICIONAL: OCTOSILABOS

Ya se ha comentado en la introducción que una de las características principales de este poemario es la aproximación a la poesía tradicional; neopopularismo que se va a incrementar en QTE. En los poemas siguientes vamos a analizar varios procedimientos rítmicos que muestran esta nueva tendencia, como el uso del octosílabo, verso que prácticamente no había aparecido en la primera etapa oteriana, o la rima siempre asonante, en definitiva cercana al romancero popular.

"LA VA BUSCANDO" (EC-15)

Una de las composiciones más representativas de la poesía oteriana al modo tradicional. Métricamente está compuesto casi en su totalidad por octosílabos, sólo dos de los versos escapan a la norma general, los dos tetrasílabos de la última estrofa, escritos deliberadamente en cursiva para destacar su procedencia de otro autor. De hecho, se duplica en este poema la tendencia general oteriana al uso de citas literarias, aumento de la intertextualidad en este poema debe relacionarse con el tono tradicional de la misma, es decir, con el deliberado acercamiento al "neopopularismo".

Ya el epígrafe está tomado, como se especifica, de las crónicas de Alfonso X el Sabio. Resulta extraordinariamente extenso para epígrafe de una composición y, además, es curiosa su procedencia, un texto en prosa medieval para introducir un poema. Sin embargo el tema está intrínsecamente relacionado con el de la composición oteriana, una

vez más los españoles enfrentándose "*unos contra otros*", triste sino español desde la Edad Media hasta la actual guerra civil. Con esta referencia Otero deseaba destacar la continuidad histórica de este tipo de enfrentamientos.

En la misma línea, la última estrofa del poema, también en cursiva, procede de un texto de los Artículos políticos y sociales de Larra⁴⁶⁸. Como en el caso anterior se basa en una fuente prosística, aunque ahora el fragmento lo coloca en forma de verso. Esta estrofa final sobresale rítmicamente en el conjunto del poema, no sólo por sus heterometrías sino, además, por su especial **disposición gráfica**. La colocación de los versos unos encima de otros constituye una imitación visual de la forma de las lápidas, en correspondencia con su contenido:

*"Aquí yace
media España.
Murió de la otra media."*

El tema del poema de larga tradición en la literatura española, las "dos Españas", había sido difundido ampliamente por la poesía de Antonio Machado. En concreto el verso séptimo de la composición oteriana:

"Dos Españas frente a frente"

es el que recuerda de manera más fiel las composiciones machadianas, como por ejemplo uno de los Proverbios y cantares:

"Una de las dos Españas

⁴⁶⁸ LARRA: Artículos políticos y sociales, Madrid, Espasa Calpe, 1942, p. 230.

ha de helarte el corazón"⁴⁶⁹

Por otra parte, la tercera estrofa está basada en una conocida cancioncilla infantil de la época⁴⁷⁰:

"Al tiempo del merendar
Al tiempo del merendar
Se perdió la más pequeña"

Cantar que Otero modifica ligeramente, cambiando "merendar" por "guerrear", y "la más pequeña" por "la verdadera", dotando a una inocente canción infantil de un significado comprometido con la situación española.

Rítmicamente llama la atención el predominio de esquemas acentuales dactílicos, más violentos, en la composición oteriana, frente a los equilibrados trocaicos en los versos trasladados directamente en letras cursivas.

En cuanto al carácter tradicional, se muestra en el uso general de la **esticomitia**, extraño en el estilo oteriano que tiende en otras ocasiones a la utilización frecuente de rupturistas encabalgamientos; en este caso, la coincidencia entre las estructuras sintácticas y los límites versales, confiere al poema un carácter equilibrado que lo acerca a la poesía tradicional. No sólo es la esticomitia la que aumenta el tradicionalismo, sino otros varios elementos, como la métrica octosilábica que ya se ha comentado, y por último el pronunciado **ritmo paralelístico**.

El poema gira en torno a dos polos antitéticos, las "dos Españas", que también

⁴⁶⁹ MACHADO, Antonio: Proverbios y cantares, de las Obras completas, op cit, p. 178.

⁴⁷⁰ Cfr. Sabina de la Cruz en su tesis doctoral: BO.CEC, Op.cit.

encuentran su representación a nivel rítmico a través de las series de paralelismos. Varios versos muestran una estructuración simétrica e incluso anafórica:

"Dos espumas frente a frente."

"Dos Españas frente a frente"

En otros casos, los dos polos temáticos de la composición se presentan dentro del mismo verso, dando lugar a bimetraciones antitéticas:

"Una verde y otra negra"

Oposición que se extiende a lo largo de varios versos, cada uno de los cuales está protagonizado por uno de los dos símbolos enfrentados:

"Lo que la verde pujaba,

lo remejía la negra."

Veamos ahora en el poema completo el desarrollo de toda esta serie de elementos rítmicos que acrecientan el tradicionalismo de la composición, empezando por el epígrafe:

"...España sobre todas es adelantada et más que todas preciada por lealtad. ¡Ay España!, non ha lengua nin ingenio que pueda contar tu bien.

Pues este reino tan noble...fue derramado et astragado en una arremesa por desaveniencia de los de la tierra que tornaron sus espadas en sí mismos unos contra otros...; et perdieron í todos, ca todas las ciudades de España fueron presas..."

ALFONSO X EL SABIO, Primera Crónica General de España.

"LA VA BUSCANDO"

"Dos espumas frente a frente.	8	()	TROCAICO
Una verde y otra negra.	8	A	TROCAICO
Lo que la verde pujaba,	8	()	DACTILO
lo remejía la negra.	8	A	DACTILO
La verde reverdecía.	8	()	DACTILO
Rompe, furiosa, la negra.	8	A	DACTILO
Dos Españas frente a frente.	8	()	TROCAICO
Al tiempo del guerrear,	8	A	DACTILO
al tiempo del guerrear,	8	A	DACTILO
se perdió la verdadera.	8	A	TROCAICO
<i>Aquí yace</i>	4	()	TROCAICO
<i>media España.</i>	4	()	TROCAICO
<i>Murió de la otra media.</i>	8	A	TROCAICO

"ANDA..." (EC-18)*...que llevaban entre cuatro.*

Mc. 2, 3.

...y conociendo que hacía ya mucho tiempo...

Jn. 5, 6.

Anda,	2	a	
levántate,	3	()	8
España.	3	a	
(Ponte	2		
en pie	3		8
de paz.)	3		
España,	3	a	
levántate,	3	()	8
y anda.	2	a	

A primera vista podrá resultar extraño que se haya incluido este poema en el apartado titulado "Poesía tradicional: octosílabos", cuando es una composición formada por versos muy breves, de dos y tres sílabas. Pero no es una equivocación, lo analizo aquí porque cada una de sus estrofas conforma, sumando las sílabas de sus tres versos, un perfecto octosílabo. Ya se mencionaba esta peculiaridad en la introducción, al hablar de la novedad rítmica introducida por Otero en este libro, "la ruptura del endecasílabo" y,

aunque en menor profusión, utiliza la misma técnica rupturista con algunos octosílabos, como en este caso.

Es evidente el ritmo paralelístico del poema, que lo acerca a las características estilísticas de la poesía tradicional. Las estrofas primera y tercera, es decir, las que abren y cierran la composición, presentan un claro carácter paralelístico; los versos se repiten en ambos casos, aunque invertidos:

"Anda
levántate
España."

"España,
levántate
y anda"

Solamente la segunda estrofa, entre paréntesis, introduce una novedad: "(Ponte / en pie / de paz)". Además, esta estrofa se aparta rítmicamente de las otras dos. Queda ya destacada gráficamente por sus versos con sangría, colocada a la derecha del resto. Se distingue también por la ausencia de la rima asonante que existe en las otras dos; y por la terminación aguda de sus dos versos, "pie" y "paz", que parece contribuir con su estridencia a la llamada de atención al pueblo para que se ponga en pie de paz.

Por último, los octosílabos resultantes de las dos estrofas paralelas son de esquema acentual dactílico, mientras que el de la estrofa intermedia es trocaico.

En definitiva, son muchos los pequeños elementos rítmicos que contribuyen a la

perfecta simetría estructural de esta composición, cuyo motivo temático está basado en los evangelios, en el milagro de la resurrección de Lázaro: "Levántate y anda".

"PUENTE DE LA SEGOVIANA" (EC-17)

No quiero,	3	()	TROCAICO
no quiero mirar España.	8	A	DACTILO
Debajo de ti.	6	()	DACTILO
Puente de la Segoviana,	8	A	TROCAICO
encima de ti me pongo	8	()	DACTILO
por ver como corre el agua.	8	A	DACTILO

En algunas ocasiones, como en el presente poema, Blas de Otero utiliza el verso libre con predominio claro del metro **octosílabo**; no es muy frecuente en su poesía, en la que es generalmente el endecasílabo el favorecido. Precisamente por eso se ha querido exponer este poema que, a pesar de ser versolibrista, muestra el resurgir de los versos octosilábicos que se ha producido a partir de EC, por el deliberado acercamiento a la poesía tradicional que venimos comentando.

El ritmo reiterativo de "Puente de la segoviana", que se inicia con dos versos anafóricos, refuerza la impresión negativa del poeta ante la caótica situación española:

"No quiero,
no quiero mirar a España."

En la segunda estrofa desarrolla un **paralelismo antitético**: "Debajo de ti.../ Encima de ti...", que expresa poéticamente la controversia interna de un poeta que lucha entre su amor por la patria y su desesperación por el estado de ésta. Esta batalla interior genera una acritud que se traduce rítmicamente en el predominio de los más exaltados esquemas **dactílicos** en los octosílabos.

Además, como en la mayoría de las composiciones ya comentadas, la métrica tradicional octosilábica suele coincidir con la intensificación de las referencias intertextuales. En este caso Blas de Otero retoma la canción popular "Puente de la Segoviana", no sólo en el título, sino también en el cuerpo de la composición que recuerda la tradicional ("Encima de ti me pongo / puente de la Segoviana"). La presencia de canciones populares es bastante frecuente en todo EC y su importancia se muestra en que varios títulos de las composiciones proceden estos cantares que sirvieron de inspiración creadora a Blas de Otero. Por ejemplo, "Esta villa se lleva la flor"(EC-12), que dedica a la ciudad de París, está basado en un canto de bodas recogido en la literatura por Lope de Vega: "Esta novia se lleva la flor"⁴⁷¹. Así también el poema 16, de título "No salgas, paloma, al campo", retoma el nombre y los estribillos en letra cursiva de la canción tradicional "Anda jaleo, jaleo" recogida y armonizada por Federico García Lorca⁴⁷².

Lo importante, en definitiva, es que la presencia de la lírica tradicional ha dejado su huella en el ritmo de la poesía oteriana de EC (y OTE).

⁴⁷¹ LOPE DE VEGA: "Esta novia se lleva la flor", en El piadoso aragonés (Antología...), recogida por Dámaso Alonso y Blecua, p. 241.

⁴⁷² "No salgas, paloma, al campo / mira que soy cazador...". Para todas estas relaciones oterianas con la poesía tradicional remitimos a la tesis de Lucía MONTEJO GURRUCHAGA, Op.cit. pp. 212-220.

5.2.5.- SONETO Y SONETO MODIFICADO

De los dos únicos sonetos de EC uno no sigue las estructuras tradicionales de esta forma métrica, sino que está truncado en algunos versos. Ambos sonetos surgen contiguos al final de la obra, con los títulos "Yotro" y "La soledad se abre hambrientamente..." y constituyen prácticamente el cierre del libro. Aunque se incluye otro poema después, "Cantar de amigo", la posición conclusiva de estos dos ejemplos parece adelantar el resurgir del sonetismo que se producirá en QTE.

"YOTRO" (EC-56)

Vamos a analizar sólo el soneto modificado, por resultar más significativo para el conocimiento de las innovaciones métricas introducidas por Otero:

Aquí termina la primera parte.	11	A	SAFICO
Cuántos papeles para qué. Quinientos.	11	B	ENFATICO
Quinientos tantos a los cuatro vientos	11	B	SAFICO
y -solo- un hombre contra todo el Arte.	11	A	SAFICO
¿Termina? Nace. Terminante, aparte.	11	A	SAFICO
Cuarenta marzos cenicientos,	9	B	TROCAICO
lientos,	2	B	TROCAICO
y al fin un fuego donde enfenixarte.	11	A	SAFICO

Un hombre. ¿Solo? Con su yo soluble	11	C	SAFICO
en ti, en ti, y en ti. ¿Tapia redonda?	11	D	ANTIRRITMICO
Oh. no. Nosotros. Ancho mar. Oídnos.	11	E	SAFICO
Y cuando el rojo farellón se anuble,	11	C	SAFICO
otro, otro y otro entroncarán su fronda	11	D	ENFATICO
verde. Es el bosque. Y es el mar. Seguidnos.	11	E	ENFATICO

Desde el mismo título se expresa la idea central de este poema y de toda la producción oteriana de esta segunda etapa, la identificación del "Yo" del poeta con los otros, con el resto de los hombres, "Yotro":

"Un hombre. ¿Solo? Con su yo soluble
en ti, en ti, y en ti..."

"otro, otro y otro entroncarán su fronda"

Cobra especial trascendencia la **aliteración** en ambos ejemplos. En el primer caso la de las sibilantes ("¿Solo?...soluble") que remite onomatopéyicamente a la idea de deshacerse en la inmensa mayoría. Y en el segundo la repetición de todo un grupo fónico, con vibrantes múltiples y vocales graves ("otro, otro y otro entroncarán su fronda").

Comentario aparte merecen estas **estructuras trimembres** que resultan muy llamativas rítmicamente y suponen un atrevido y original recurso poético, dónde la porfiada repetición lejos de resultar pesada, refuerza la intensidad expresiva de la idea; en

ambos casos es la presencia de "los otros", en diferentes modalidades, la que se ve intensificada por la reiteración.

Esta forma de destacar los elementos constituyentes de la ansiada solidaridad oteriana nos recuerda un poema de transición de la primera etapa, "Plañid así" (RC-28), en el que también se recurría a las pluralidades trimembres para subrayar las interrelaciones solidarias, aunque el caso era diferente y menos "atrevido", porque no se reiteraban tres vocablos idénticos, sino una serie temática:

"yo por ti, tú por mí, los dos...
yo por ti, tú por mí, todos..."

Se trataba de un caso esporádico en el contexto de la época existencial, y precisamente en un poema de transición hacia la poesía social. Pero en En castellano, las repeticiones trimembres comienzan a ser frecuentes. Veamos algunos ejemplos:

En el poema 15, titulado "Pato", vemos un ejemplo similar de intensificación:

"y repasar, pasar, pasar fronteras,
como quien pasa el rato."

O bien en el otro soneto del libro, "La soledad se abre hambrientamente..." (EC-57), donde el procedimiento se repite con decisión :

"Ah noche, y noche y noche en pecho y frente
tapia del mar, barrido a la redonda
por ola y ola y ola en ronda y ronda..."

Se observa que Otero se lanza cada vez más deliberadamente hacia todo tipo de innovaciones rítmicas, la experiencia y la seguridad que confieren los años de

publicaciones probablemente aumentan su decisión. Precisamente en el soneto truncado que estamos comentando, el poeta hace referencias a todos los años que lleva escribiendo: "Cuántos papeles...Cuarenta marzos cenicientos...", y expresa explícitamente su intención renovadora:

"y -solo- un hombre contra todo el Arte"

A pesar de todo, las modificaciones que sufre la estructura de este soneto son muy ligeras. Sólo dos de sus versos no responden a la medida endecasilábica, un eneasílabo y un bisílabo, mientras que todos los demás parámetros rítmicos respetan fielmente las normas clásicas, incluida la rima (ABBA ABBA CDE CDE).

Los dos versos que se apartan de la métrica general, conforman uno de los originales recursos oterianos de este libro ya comentados: la **ruptura endecasilábica**. Si se suma el cómputo silábico de ambos versos, el resultado es otro endecasilabo más, de acuerdo con su intención rupturista:

"Cuarenta marzos cenicientos,	9
lientos,	2

Esta heterometría, unida al eco de las sonoras rimas que quedan muy próximas, pone de relieve el juego de sugerencias que introduce el arcaico e infrecuente "lientos". Su significado literal, según el DRAE, es "húmedo, algo mojado", pero su etimología es la misma que la de "lento", ambos provienen del latín *lentus* y guardan su amplio abanico de acepciones ("flexible", "viscoso", "duradero", etc⁴⁷³). La capacidad connotativa de "lientos" (la dificultad y lentitud con que el poeta ve pasar los años) ha sido subrayada por

⁴⁷³ Cfr. COROMINAS, Joan: Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana, Madrid, Gredos, 1967, p. 358.

formalmente por la ruptura del endecasílabo y por el aislamiento en otro verso del término.

Este soneto presenta una marcada monorritmia (nueve endecasílabos son sáficos) que contribuye a la revalorización acentual de los cuatro versos diferentes. Tres de ellos son **enfáticos**: uno de una violenta entonación exclamativo-interrogativa ("Cuántos papeles para qué. Quinientos") y los dos que concluyen el poema, el ya comentado por la repetición trimembre y otro altamente polipausado ("verde. Es el bosque. Y es el mar. Seguidnos").

El cuarto verso que se aparta de la monorritmia es también muy llamativo e importante en la composición, se trata del endecasílabo con acentuación **antirrítmica**: "en ti, en ti, y en ti. ¿Tapia redonda?". La brusquedad de estos acentos contiguos en 6ª y 7ª sílaba, con repetición consonántica incluso, es otra forma más de poner de relieve esa otredad a la que conducía la insistencia en los pronombre de segunda persona.

Se destaca así un verso de crucial importancia, puesto que se trata de una intertextualidad dentro de la propia obra oteriana, de una referencia a uno de sus poemas anteriores, "Cántico", que abría el libro Ancia con aquella dedicatoria a "la inmensa mayoría":

"A ti, y a ti, y a ti, tapia redonda"

Como se ve, Otero retoma aquel verso casi con idénticas palabras, sólo cambia la preposición ("a ti" por "en ti") y añade una interrogación a "tapia redonda", para preguntarse si España sigue aún cerrada a la libertad. Ambas composiciones expresaban las mismas ideas de solidaridad y sus concomitancias no se limitan al verso que hemos

anotado, sino que reaparecen también más adelante, aunque menos evidentes; en ambos casos se identifica o se simboliza a la humanidad unida mediante el término "fronda":

"Es a la inmensa mayoría, fronda
de turbias frentes y sufrientes pechos"

"otro, otro y otro entroncarán su fronda
verde. Es el bosque. Y es el mar. Seguidnos"

La similitud afecta incluso al plano formal, pues en los dos poemas "fronda" se ubica al final de los endecasílabos y su sonoridad se prolonga durante la pausa final, que produce sendos **encabalgamientos sirremáticos**. Este ejemplo de intertextualidad entre distintos libros del propio Blas de Otero es muy importante para el estudio de sus procedimientos rítmicos. El hecho de mantener el encabalgamiento en ambos casos refleja la trascendencia que concedía el poeta a la expresividad de este recurso y a la versificación imitativa en general.

5.3.- QUE TRATA DE ESPAÑA (1964)

Este libro se publicó en Barcelona en 1964, pero aquella edición fue gravemente mutilada por la censura española que suprimió cerca de un centenar de poemas. Así que el poeta tuvo que publicar casi simultáneamente la versión completa en París (1964). Ya un año antes, en 1963, Otero sacó a la luz algunos de los poemas prohibidos por la censura en una antología temática, titulada Esto no es un libro, que apareció en Puerto Rico. Como se sabe, los problemas con la censura venían de atrás, EC todavía seguía inédito en España; por lo que Otero decide publicar QTE dentro del país, aunque sea mutilado, con la intención de llegar al pueblo español, a "la inmensa mayoría".

Lo más interesante de este poemario para el presente trabajo son sus innovaciones rítmicas y, entre ellas, sobre todo el decidido retorno hacia la forma métrica del **soneto** que había prácticamente abandonado en PPP y EC. Esta estrofa clásica ocupa el 17% de QTE, pero no se retoma de la misma manera que en los libros de la primera etapa poética, sino que se introducen profundas modificaciones rupturistas, cambios revolucionarios que tienden a borrar las fronteras entre los poemas de métrica tradicional y las formas versolibristas. Por las razones expuestas la fase de análisis rítmico de este libro se va a centrar en estos sonetos modificados⁴⁷⁴, tratando de establecer los principales

⁴⁷⁴ Los sonetos seleccionados para los análisis van a ser: "Este es el libro. Ved. En vuestras manos...", "Y dijo de esta manera", "Des árbol que creció en un espejo", y "España".

procedimientos mediante los que se revoluciona esta forma tradicional.

Concedemos especial trascendencia al uso del sonetismo por suponer el reinicio de una línea de experimentación métrica anterior. Sin embargo, sigue siendo mayoritario el **verso libre**, que ocupa el 62% del libro si se cuentan todas sus modalidades entre las que priman los poemas versolibristas en metro breve (tres de los cuales comentaremos en la selección)⁴⁷⁵. Se incrementan notablemente, por último, las composiciones cercanas a la métrica de la poesía tradicional, en octosílabos y rima asonante⁴⁷⁶, siguiendo la tendencia neopopular que había comenzado en EC.

5.3.1.- SONETOS Y SONETOS MODIFICADOS

En QTE aparecen 23 sonetos (frente a PPP y EC con sólo dos sonetos cada uno), el sonetismo vuelve a recuperar el lugar privilegiado que tenía en las obras de la primera época de producción oteriana, pero ahora con modificaciones de suma importancia rítmica.

Después de una larga andadura poética, parece que en este poemario Blas de Otero quisiera reunir todas las experiencias formales que había ensayado, verso libre en metro breve y extenso, silva libre, sonetos, alguna prosa poética, etc., más otras nuevas de afiliación cuasi-vanguardista, como el *collage*, por ejemplo. Procedimientos rítmicos que vamos a ir analizando en los comentarios de los poemas que se incluyen a continuación.

⁴⁷⁵ Los versos libres en metro breve comentados extensamente son los siguientes: "Cartilla(poética)", "El mar/ alrededor de España...", y "Patria/perdida...".

⁴⁷⁶ De las que se comentarán "Ah mi bella amante", "Canción cinco", y "Estríbillo tradicional".

("ESTE ES EL LIBRO. VED. EN VUESTRAS MANOS...") (QTE-2)

El segundo poema del libro es un soneto que tiene, además, el papel de presentación de toda la obra. Pero no se trata de un soneto perfecto, en el sentido de las normas clásicas para esta forma poética, sino que Otero introduce en él ligeras modificaciones rítmicas que buscan la liberalización formal en favor de una mayor expresividad:

Este es el libro. Ved. en vuestras manos	11	A	ENFATICO
tenéis España. Dicen que la dejo	11	B	HEROICO
malparada. No es culpa del espejo.	11	B	MELODICO
Que juzguen los que viven por sus manos.	11	A	HEROICO
Escrito está con nombres castellanos,	11	A	HEROICO
llanto andaluz, reciente, y algún viejo	11	B	ENFATICO
trozo de historia: todo con un dejo	11	B	ENFATICO
vasco, corto en palabras.	7	()	
Ved, oid.	4	C	11
Preguntad quién calumnia a quién. Quién vive	11	D	<u>ANTIRRITMICO</u>
de espaldas a la luz. No sé. Decid	11	C	HEROICO
quién encendió la paz frente al nazismo	11	E	<u>ANTIRRITMICO</u>
incendiario. Quién hace, quién escribe	11	D	MELODICO
la historia de mañana desde hoy mismo.	11	E	HEROICO

Las rupturas no son excesivas, sólo afectan a dos de los versos del poema, un heptasílabo y un tetrasílabo entre la segunda y la tercera estrofa. Esta ubicación no es casual, se pretende con la innovación aumentar la expresividad. En primer lugar se subraya la **separación entre los cuartetos y los tercetos**, división bímembre que va en correspondencia con la estructura conceptual del soneto.

Los cuartetos presentan un tono narrativo, describen el libro y los problemas censorios a los que se enfrenta. Mientras que a partir de la ruptura rítmica, el escueto tetrasílabo introduce una modalidad imprecatoria, en la que el poeta se dirige al público imperativamente para que se convierta en juez de la situación.

Desde los tercetos, un ritmo vigoroso golpea los oídos del lector, tratando de despertarle y llamar su atención. A ello contribuye la posición destacada del tetrasílabo, que surge tras algunos espacios en blanco, en un verso sangrado, utilizando las posibilidades visuales del lenguaje poético escrito, como se ha hecho sobre todo en la poesía de vanguardia⁴⁷⁷.

Los dos versos heterométricos conforman una línea poética escalonada y "sumados" dan lugar a otro endecasílabo; continúa en QTE por tanto el recurso de la ruptura endecasilábica que el poeta había ensayado ampliamente en EC. La fragmentación rítmica, además, en este caso refuerza el significado del verso anterior, creando un **juego de palabras visual**, ya que el heptasílabo que "se queda corto" está hablando precisamente de esa misma cortedad:

⁴⁷⁷ Para el estudio de otras relaciones entre la poesía oteriana y los experimentalismos vanguardistas véase el libro de Juan José LANZ: La luz inextinguible. Ensayos sobre literatura vasca actual, Madrid, Siglo XXI editores, 1993.

"vasco, corto en palabras. 7

Ved, oid 4

Preguntad quién calumnia a quién. Quién vive"

Así, los tercetos se inician bruscamente a mitad de la línea versal y su fuerza se acrecienta por la reiterativa **acumulación de imperativos**: "Ved, oid./ Preguntad...". Siendo los dos primeros todavía más violentos por el hecho de ser palabras agudas, cuya acentuación actúa como golpes de martillo sobre el oído del lector.

Esta enumeración acumulativa no termina ahí, sino que se ve continuada por la **reiteración** de pronombres interrogativos idénticos: "quién calumnia...quién. Quién vive.../ quién encendió...Quién hace...quién escribe...". Desde luego el **ritmo tonal** de estos versos cobra un papel primordial, la entonación interrogativa aumenta la sonoridad arrolladora de los tercetos.

A todo este ritmo paralelístico introducido a partir del endecasílabo fragmentado, hay que añadir el papel diferenciador del ritmo de intensidad. En los tercetos se reúnen los dos versos **antirrítmicos**⁴⁷⁸ del soneto, que con sus acentos concurrentes violan las normas básicas de la alternancia y aumentan por lo tanto la sensación de desconcierto, la irritabilidad y la desazón que provocan estos tortuosos endecasílabos:

"Preguntad quién calumnia a quién. Quién vive"

"quién encendió la paz frente al nazismo"

⁴⁷⁸ Sobre este tipo de "endecasílabos antirrítmicos" hemos desarrollado un amplio estudio en las características rítmicas de la primera etapa poética (Vid. pp. 245-257).

Ambos versos resultan contundentes por estar excesivamente cargados de acentos, sobre todo el primero acentuado en las sílabas 3ª, 4ª, 6ª, 8ª, 9ª y 10ª, y también el otro en 1ª, 4ª, 6ª, 7ª y 10ª. Como estamos viendo, en los sonetos rupturistas Blas de Otero sigue mostrando (como lo hacía en AFH o RC) una intensa preocupación por todos los recursos que contribuyen a crear un ritmo adecuado para la transmisión de sensaciones y sugerencias connotativas.

"Y DIJO DE ESTA MANERA" (QTE-46) (SONETO MODIFICADO)

En algunos poemas Otero llega incluso a fundir la clásica forma sonetil con el acerbo de la **lirica popular**, como en este soneto con ligeras heterometrías que terminando dando paso a un romancillo tradicional. La relación temática de ambas partes de la composición crea un lazo estrecho entre el romance y la meditación personal del poeta:

"Será porque he tenido mala suerte.	11	A	HEROICO
Será que no sé hablar si me distraen.	11	B	HEROICO
Pero por qué son tan azules las paredes	13	C	SAFICO
del día, por qué diablos no son páredes.	11	B	HEROICO
Será porque el azul tiene una "l"	11	A	HEROICO
garbosa y muy elegante,	7	B	TROCAICO
o será porque el día se defiende	11	C	MELODICO
entre cuatro paredes intocables.	11	B	MELODICO

Será porque he tenido mala suerte	11	A	HEROICO
y me ha tocado siempre conformarme,	11	B	HEROICO
pero por qué lo mismo y por qué siempre.	11	A	HEROICO
Será que no sé hablar si no es del aire,	11	B	HEROICO
y el aire sabe que eso me entretiene	11	A	SAFICO
...tenía	3		
<i>Mi calabozo tenía</i>	8	<i>a</i>	<i>DACTILO</i>
<i>una ventanita al mar,</i>	8	<i>b</i>	<i>TROCAICO</i>
<i>donde yo me entretenía</i>	8	<i>a</i>	<i>TROCAICO</i>
<i>viendo los barcos pasar</i>	8	<i>b</i>	<i>DACTILO</i>
<i>de Cartagena a Almería."</i>	8	<i>a</i>	<i>TROCAICO</i>

La parte inicial del soneto respeta bastante la métrica clásica de esta forma, sólo introduce tres versos rupturistas: un tridecasílabo, un heptasílabo y un trisílabo de enlace con el romancillo siguiente. Este verso brevísimo cumple su función de destacar la separación entre el soneto y la canción tradicional, que el propio Otero escribe en letra cursiva para que quede en evidencia el préstamo literario⁴⁷⁹.

⁴⁷⁹ Como se ha visto en el apartado sobre "ritmo y presencias intertextuales", este tipo de préstamos son frecuentísimos en la poesía oteriana, quién generalmente los destaca gráficamente como deliberado homenaje a sus fuentes.

La rima rompe decididamente con la tradición sonetil, al seguir un esquema muy original:

ABCB ABCB ABA BA()

Aparte del orden de las rimas, ajeno a los formatos habituales, no utiliza el poeta la consonancia sino la **asonancia**⁴⁸⁰, extraña elección para un soneto, con la que consigue aproximar esta forma clásica a la poesía tradicional, de manera que la fusión con el romancillo subsiguiente no resulte demasiado artificial.

También comparte este soneto con la lírica popular un marcado **ritmo paralelístico** las cuatro estrofas comienzan con la anáfora:

"Será porque..."

que en el último "terceto" sufre una ligera modificación del segundo término ("será que..."). Esta misma anáfora se extiende a otros dos versos que no inician estrofa, el segundo y el octavo, y el ritmo recurrente se va intensificando según avanza la composición. Ya que, aparte de los comienzos anafóricos, todo el soneto está marcado por la presencia de un término clave, la partícula "porque", con ocho apariciones, en su versión afirmativa o en forma interrogativa indirecta ("por qué").

Son interesantes por último en este soneto las intervenciones del poeta sobre la materialidad fónica de las palabras desde una **perspectiva metatextual**:

"Pero por qué son tan azules las paredes
del día, por qué diablos no son páredes.

⁴⁸⁰ Ya había ensayado Blas de Otero la aplicación de la rima asonante al soneto en "Gallarta", el único soneto rupturista de PPP (que ya hemos analizado: Vid. pp. 336-342). Sin embargo, en el otro ejemplo aislado de la modificación de esta forma métrica, "Yotro" (EC-56) la rima era consonante y mantenía el esquema más habitual (Vid. pp. 367-372).

Será porque el azul tiene una "l"
 garbosa y muy elegante,"

El encabalgamiento "paredes / del día" introduce una confusa relación metafórica con el azul del cielo, imagen ambigua muy adecuada en el contexto de este poema dominado por la duda ("por qué"). Este clima interrogativo comienza a intensificarse cuando el poeta se rebela contra la arbitrariedad del significante en el lenguaje y se permite modificar la acentuación de una palabra ("por qué diablos no son páredes"). Continúa cuestionándose explícitamente la capacidad fonosimbólica de la "l" en "azul" y parece atribuir su expresividad ("garbosa y elegante") a la forma gráfica de esta letra. Esta preocupación metapoética, unida al interés por la disposición visual de las grafías, no aparece en las primeras obras oterianas y será mucho más frecuente en su producción final. En Historias Fingidas y Verdaderas aparecen varias de estas referencias, concretamente hay dos prosas dedicadas íntegramente a las asociaciones aliterativas⁴⁸¹ y en una de ellas insiste sobre las sugerencias de la grafía "l".

"DEL ARBOL QUE CRECIO EN UN ESPEJO"(QTE-47) (SONETO MODIFICADO)

Los sonetos que entroncan con la tradición popular no son una excepción sino casi una constante en QTE. En el ejemplo anterior, la cancioncilla se integraba en el propio poema oteriano tiñéndolo de ciertas características de la poesía tradicional, como la rima asonante y el ritmo reiterativo.

⁴⁸¹ "Con acento en la f" y "La lluvia" (Vid. cap.IV, pp.).

En el soneto que se analiza a continuación, el influjo de la poesía popular va más allá, no se limita a la rima asonante y las repeticiones sino que afecta incluso a la medida de los versos. Todos los versos pares se apartan del endecasílabo e introducen los tradicionales octosílabos (excepto un eneasílabo):

(Mi corazón dice, dice

que se muere, que se muere;

y yo le digo, le digo

que s'aspere, que s'aspere...

que quiero morir contigo.

Cante hondo)

Pregúntale al espejo por qué dice	11	A	HEROICO
tu corazón que se muere.	8	B	DACTILO
Yo le respondo por los dos, le digo	11	C	SAFICO
que se espere, que se espere.	8	B	TROCAICO
Pregúntale a la vida por qué insiste	11	A	HEROICO
en terminar malamente.	8	B	DACTILO
Yo le devuelvo la moneda, insisto	11	C	SAFICO
hasta el final, a contra muerte.	9	B	TROCAICO
Pregúntale al espejo. No te mires	11	A	HEROICO
en el río que no vuelve,	8	B	TROCAICO

¿no ves que el mar no sabe qué decirte?	11	A	SAFICO
Yo le respondo por los dos, le digo	11	C	SAFICO
que se aleje, que se aleje,	8	B	TROCAICO
que estoy plantando un árbol junto al río.	11	C	HEROICO

Es significativo que los octosílabos se sitúen precisamente en los versos pares, porque estos son los que en la poesía tradicional llevan el peso de la rima asonante; y, además, en este soneto todos los octosílabos mantienen la rima asonante idéntica propia del romancero, mientras que los endecasílabos impares riman de una manera más irregular o alternante:

ABCB ABCB ABA CBC

Los distintos ritmos fónicos se acercan a los de la poesía tradicional porque este soneto está inspirado de manera muy marcada por una estrofa del "Cante hondo", como se especifica en el epígrafe introductorio. En este caso, el poema popular no está integrado en el mismo soneto, como sucedía en la composición anterior, sino que se utiliza como epígrafe, escrito en letra cursiva.

Podemos observar cómo Blas de Otero ha seguido con bastante fidelidad las palabras del "cante", respetando de hecho versos enteros, son precisamente los versos pares, octosílabos con rima asonante, los que reproducen casi textualmente su fuente. Veamos el esquema comparativo del epígrafe y de sus correspondencias en el soneto:

SONETO:

"tu corazón que se muere."

"que se espere, que se espere"

"que se aleje, que se aleje"

"Yo le respondo...le digo"

CANTE HONDO:

"que se muere, que se muere"

"que s'aspere, que s'aspere"

" " " "

"y yo le digo, le digo"

Llama la atención la organización especular de los distintos versos del soneto, el ritmo paralelístico alcanza altas cotas de elaboración, afectando no sólo a los planos sintáctico y semántico, sino también al rítmico.

Los dos cuartetos mantienen una estructura perfectamente simétrica a todos los niveles, sobre todo en cuanto a los ritmos fónicos de cantidad, intensidad, tono y timbre; se repiten los mismos metros, la rima e incluso los hemistiquios:

Primer cuarteto:

11 (7+4)	A	HEROICO
8 (4+4)	B	DACTILO
11 (8+3)	C	SAFICO
8 (4+4)	B	TROCAICO

Segundo cuarteto:

11 (7+4)	A	HEROICO
8 (4+4)	B	DACTILO
11 (8+3)	C	SAFICO
9 (4+5)	B	TROCAICO

Como vemos, no sólo coincide la medida total de los versos sino incluso su división en hemistiquios. Sólo se introduce una variación en el último verso, que en el segundo cuarteto, en vez de un octosílabo, es un eneasílabo portador de una turbadora carga semántica: "hasta el final, a contra muerte".

También el ritmo de intensidad es paralelo en estas dos polirrítmicas estrofas, con esquemas alternos de las más diversas modalidades acentuales, que se repiten en el mismísimo orden y con los acentos ubicados en sílabas coincidentes.

Todas estas simetrías rítmicas se corresponden con una estructura paralela a nivel sintáctico-semántico. Destacan las dos series anafóricas en los versos primero y tercero de cada estrofa, "Pregúntale al..." y "Yo le respondo...". En definitiva, el significado que transmiten ambas estrofas es exactamente el mismo, cada uno de los versos se corresponde conceptualmente con su correlato en el cuarteto siguiente.

En cuanto a los tercetos, aunque se inician con la misma anáfora de los cuartetos ("Pregúntale al espejo..."), son más irregulares en todos los campos y se apartan bastante del "Cante hondo" originador de la inspiración. Blas de Otero se basa en una poesía tradicional, siguiéndola con cierta fidelidad, para terminar creando una nueva obra de arte.

Cabría destacar por otro lado, aunque escapa al campo de los análisis rítmicos, que el influjo de la poesía tradicional en QTE, no ha marcado solamente el plano formal de sus poemas, sino que también ha dejado su huella en las preferencias temáticas del libro. Con esta "popularización", Blas de Otero se ha acercado de nuevo a la poesía de tema amoroso, muy importante en el acerbo tradicional y que en PPP había quedado en cierta forma relegada (ya en EC volvía a tener una considerable presencia).

"ESPAÑA" (QTE-88) (SONETO MODIFICADO)

Soneto rupturista, pero completamente diferente al anterior; es también heterométrico, mas no con la tendencia popularizante hacia los octosílabos sino con unidades versales más extensas: dodecasílabos, tridecasílabos, y alejandrinos, con un predominio de estos últimos. Empieza a ser frecuente en QTE el uso de estos nuevos metros a los que Otero no solía recurrir en libros precedentes, sobre todo el alejandrino y el dodecasílabo⁴⁸².

En "España", que no asimila la tradición popular como lo hacían los dos sonetos anteriores, se puede observar que el plano conceptual ha cambiado también, desaparecen tanto los octosílabos como la temática amorosa y el tema central vuelve a ser la preocupación oteriana por la situación española:

A veces pienso que sí, que es imposible	12	TROCAICO
evitarlo. Y estoy a punto de morir	13	MIXTO
o llorar. Desgraciado de aquel que tiene patria,	14	MIXTO
y esta patria le obsede como a mí.	11	MELODICO
Pregunto, me pregunto: ¿Qué es España?	11	SAFICO
¿Una noche emergiendo entre la sangre?	11	MELODICO
¿Una vieja, horrorosa plaza de toros	12	MIXTO

⁴⁸² Surge excepcionalmente alguna composición escrita íntegramente en este metro, como por ejemplo: "C.L.I.M" (QTE-36).

de multitud sedienta y hambrienta y sin salida?	14	TROCAICO
Fuere yo de otro sitio. De otro sitio cualquiera.	14	DACTILO
A veces pienso así y golpeo mi frente	12	TROCAICO
y rechazo la noche de un manotazo: España,	14	DACTILO
aventura truncada. orgullo hecho pedazos,	13	MIXTO
lugar de lucha y días hermosos que se acercan	14	TROCAICO
colmados de claveles colorados, España.	14	TROCAICO

Junto a las rupturas de la métrica endecasilábica, el soneto se libera también de la rima que sólo aparece esporádicamente, en la primera estrofa, donde los versos pares riman en asonante, según la tradición del romancero popular. En el resto, las rimas desaparecen por completo, y sólo se podrían encontrar sus vestigios en la repetición a final de verso, en tres ocasiones, de la palabra-clave "España".

Como en la mayoría de los poemas oterianos, hay que recurrir a lo que se ha definido como "complementos rítmicos"⁴⁸³ para explicarse la fuerza poética de este soneto. La entonación cobra una trascendencia especial, como buen ejemplo de lo que

⁴⁸³ NAVARRO TOMAS en su *Métrica* (Op.cit., p. 42) utilizaba este término para englobar toda una extensa serie de recursos ("antítesis, paralelismos, repeticiones", fonosimbolismos, etc.) que en nuestro trabajo se consideran fenómenos primarios y fundamentales del ritmo, no "complementos".

defendía Samuel Gili Gaya⁴⁸⁴ cuando afirmaba que el ritmo tonal, tradicionalmente secundario en poesía, adquiere una importancia primordial en el actual verso libre.

Vamos a analizar el segundo cuarteto de "España", excepcional muestra de la potencialidad expresiva de la entonación:

"Pregunto, me pregunto: ¿Qué es España?"	11
¿Una noche emergiendo entre la sangre?	11
¿Una vieja, horrorosa plaza de toros	12
de multitud sedienta y hambrienta y sin salida?"	14

Se inicia con una significativa reiteración⁴⁸⁵ para dar paso a una sucesión de **tonemas interrogativos**, que van creciendo como una marea ascendente. El primer interrogante, sencillo y conciso, "¿Qué es España?", es contestado por una serie de preguntas retóricas que quedan en el aire. Cada una de las demandas es más extensa que la anterior, aumentando de esta forma la ansiedad, la búsqueda de una contestación que nunca llega. El último tonema se extiende a dos versos completos con una construcción acumuladora; los adjetivos se duplican: "¿Una vieja, horrorosa...", igualmente que los complementos determinativos: "plaza de toros / de multitud sedienta y hambrienta y sin salida?", terminando con un inagotable polisindeton.

⁴⁸⁴ Véase Estudios sobre el ritmo, Op.cit.

⁴⁸⁵ Esta insistencia, con la introducción de la variante "me pregunto", expresa el carácter "retórico" (incontestable) de las cuestiones que siguen después.

Todas estas pluralidades crean un ritmo acumulativo que contribuye al clima angustioso de pesimismo creciente. Incluso el ritmo de cantidad se suma a ese carácter de progresión, iniciándose con dos endecasílabos, que dan paso a un dodecasílabo y concluyen en un alejandrino, siempre aumentando la duración del metro y la expectación.

Los tercetos rompen el ritmo ascendente porque en ellos Blas de Otero introduce un motivo nuevo, la posibilidad de pertenecer a otra patria. Así esta estrofa establece un contraste con la primera del poema; oposición que se ve reforzada por la repetición anafórica de un verso, incluso con rima interior aguda en -í, como la del primer cuarteto:

"A veces pienso que sí...

"Fuere yo de otro sitio...

A veces pienso así...

Sin embargo, el poeta rechaza "de un manotazo" esta posibilidad de huida porque sigue confiando en una esperanza para España:

"...y días hermosos que se acercan

colmados de claveles colorados, España"

La confianza cambia el tono del poema, por eso en los tercetos desaparecen los tonemas interrogativos y estos dos alejandrinos finales, con su equilibrado ritmo trocaico, terminan afirmando un futuro para este país. La palabra-clave "España" queda aislada y reiterada vigorosamente como conclusión de cada uno de los tercetos.

5.3.2.- VERSO LIBRE EN METRO BREVE

Los poemas versolibristas de metros cortos siguen reapareciendo en esta obra, aunque ya no son tan frecuentes como en PPP o EC, donde este tipo de métrica hizo su aparición por vez primera en la trayectoria oteriana. En QTE, el verso libre en metro breve tiene que competir con el incremento de los sonetos, tradicionales o rupturistas, así como con numerosos poemas en verso libre muy extenso.

"CARTILLA (POÉTICA)" (QTE-22)

Poema muy significativo puesto que introduce las concepciones poetológicas del autor; pertenece al segundo apartado de la obra, titulado "La palabra", en el que se emplea asiduamente esta perspectiva metatextual:

"La poesía tiene sus derechos.	11	()	SAFICO
Lo sé.	3	a	
Soy el primero en sudar tinta	9	()	DACTILO
delante del papel.	7	a	TROCAICO
La poesía crea las palabras.	11	()	SAFICO
Lo sé.	3	a	
Esto es verdad y sigue siéndolo	9	()	TROCAICO

diciéndola al revés.	7	a	TROCAICO
La poesía exige ser sinceros.	11	()	SAFICO
Lo sé.	3	a	
Le pido a Dios que me perdone	9	()	TROCAICO
y a todo dios, excúsenme.	7	a	TROCAICO
La poesía atañe a lo esencial	11	B	SAFICO
del ser.	3	a	
No lo repitan tantas veces,	9	()	TROCAICO
repito que lo sé.	7	a	TROCAICO
Ahora viene el pero.	6		TROCAICO
La poesía tiene sus deberes.	11	()	SAFICO
Igual que un colegial.	7	b	TROCAICO
Entre yo y ella hay un contrato	9	()	TROCAICO
social.	3	b	
Ah las palabras más maravillosas,	11	()	SAFICO
"rosa", "poema", "mar",	7	b	DACTILO
son <u>m</u> pura y otras letras:	9	()	TROCAICO
<u>o, a, ...</u>	3	b	

Si hay un alma sincera, que se guarde	11	()	MELODICO
(en el almario) su cantar.	9	b	TROCAICO
¿Cantos de vida y esperanza,	9	()	DACTILO
serán?	3	b	
Pero yo no he venido a ver el cielo,	11	()	MELODICO
te advierto. Lo esencial	7	b	TROCAICO
es la existencia; la conciencia	9	()	TROCAICO
de estar	3	b	
en esta clase o en la otra.	9	()	TROCAICO
Es un deber elemental."	9	()	TROCAICO

La **organización estructural bimembre** es fundamental para la comprensión y análisis rítmico de este poema. Se divide en dos partes bien diferenciadas que introducen sendas facetas de la poesía opuestas entre sí. La primera mitad engloba cuatro estrofas, en las que se postulan las necesidades estéticas de la poesía, sus derechos. Concluye con un verso de ruptura, en el que ya se indica el carácter contradictorio de lo que viene a continuación:

"Ahora viene el pero."

La segunda parte está formada también por otras cuatro estrofas y un aislado verso conclusivo que se correspondería con el verso de enlace anteriormente visto. Pero, en esta ocasión, lo que el poeta defiende son "los deberes" de la poesía, la necesidad de un compromiso social.

Esta estructura temática bipolar se refleja formalmente en una compleja serie de paralelismos a todos los niveles. La disposición equitativa del número de estrofas en cada parte se completa con una **simetría absoluta de los ritmos fónicos**.

Cada estrofa está formada por cuatro versos heterométricos pero, si se comparan las unidades estróficas entre sí, se verá que todas las que componen la **primera parte** tienen exactamente la misma distribución:

11	()	SAFICO
3	a	TROCAICO
9	()	TROCAICO
7	a	TROCAICO

El paralelismo entre las diferentes estrofas no afecta solamente a la métrica sino también a la rima e incluso al rimo acentual, con un esquema sáfico y tres trocaicos.

En la **segunda parte** de la composición el orden de los ritmos varía, pero es un cambio muy ligero, sólo se invierte la posición de dos de los metros, el heptasílabo y el trisílabo, y se introduce una nueva rima:

11	()	SAFICO
7	b	TROCAICO
9	()	TROCAICO
3	b	TROCAICO

En la segunda estrofa de este apartado, se introduce otra variante, un esquema acentual dactílico para el heptasílabo:

"rosa", "poema", "mar"	7	DACTILO
------------------------	---	---------

Se destaca de esta forma un verso muy especial, en el que se acumulan una serie

de términos-prototipo de la tradición literaria. Los tres simbolizan la belleza estética de la poesía, es decir, la faceta de ésta que se postulaba en la primera parte de la composición; sin embargo, ahora se descubre que esa calidad estética no tiene sentido para Otero si no va acompañada de un compromiso social:

"son m pura y otras letras"

A continuación, en la tercera estrofa, se lleva a cabo una modificación más considerable: dos versos isométricos (eneasílabos) y un cambio en el esquema acentual del verso inicial, que pasa de sáfico a melódico:

11	()	MELODICO
9	b	TROCAICO
9	()	DACTILO
3	b	TROCAICO

La última estrofa, antes del verso de conclusión, está formada no ya por cuatro versos como en el resto del poema, sino por cinco; confiriendo con el añadido mayor fuerza a este verso por su carácter inesperado:

"en esta clase o en la otra"

Los paralelismos no se limitan a los ritmos fónicos, también se establecen series iterativas en los niveles morfosintáctico y léxico. La mayoría de las estrofas, concretamente las cinco primeras, comienzan anafóricamente con la palabra-clave del poema:

"La poesía..."

En las tres últimas estrofas, precisamente cuando comienzan las variantes rítmicas, se rompe el paralelismo léxico y ya no se inician con anáforas como las anteriores.

En conclusión. Blas de Otero ha logrado una perfecta organización simétrica en este poema; paralelismo que afecta tanto al plano de las ideas (las dos vertientes supuestamente enfrentadas de la poesía) como al plano formal, donde el ritmo paralelístico contribuye a resaltar las dos concepciones mencionadas.

Precisamente a través de la simetría, se está simbolizando el hecho de que pueden conjugarse la preocupación estética que se postula en la primera parte, con el compromiso social que se defiende en la segunda. Esta compatibilidad se indica, en mi opinión, en el verso octavo del poema, donde se afirman los derechos de la poesía:

"Esto es verdad y sigue siéndolo
diciéndola al revés"

Esta expresión nos sugiere la hipótesis de que el poema ha pretendido deliberadamente dar la vuelta a su creación. Así se explicarían las modificaciones métricas que introduce en la segunda parte del poema, donde, se invierten dos de las medidas, el heptasílabo y el trísilabo cambian de posición, o sea, "se dicen al revés", y aún así, siguen manteniendo la simetría. Se manipulan las palabras en su nivel rítmico, de manera que éstas son las que crean su valor poético por su colocación en el poema. Pero lo más importante es que el poeta mantiene el interés por los paralelismos rítmicos incluso cuando está defendiendo los deberes sociales de la poesía; demostrando así, en su propia composición, que ambas necesidades poetológicas son compatibles.

Blas de Otero defendió en más de una ocasión esta necesidad de unir el tratamiento estilístico de la poesía con una preocupación conceptual comprometida. En otro poema de QTE comenta su atención a ambas vertientes:

"Voy al fondo

Voy al fondo dejando bien cuidada
 la ropa. Soy formal.
 Pero con qué facilidad la escondo
 musa vestida y desnudada,
 prendiendo y desaténdote la cinta
 de tu delantal, mi vida."

"EL MAR/ ALREDEDOR DE ESPAÑA..." (QTE-4)(CAP.I:EL FORZADO)

Cada uno de los capítulos de este libro se abre con un poema **versolibrista en metro breve** escrito en letra cursiva, lo que demuestra la trascendencia de esta forma rítmica en la presente etapa oteriana. Todas estas composiciones introductorias no sólo coinciden en la métrica sino que presentan una misma línea conceptual, tratan el tema de la patria española. Recordemos cuales son: "*España, /Patria de piedra y sol y líneas...*" (poema preliminar), "*El mar / alrededor de España...*" (Cap.I "El forzado"), "*Patria / perdida, / recobrada...*" (Cap.II "La palabra"), "*Cuando voy por la calle...*" (Cap.III "Cantares"), "*Patria, con quién limitas...*" (Cap.IV "Geografía e historia"), "*El olvido...*" (Cap.V "la verdad común").

" <i>El mar</i>	3
<i>alrededor de España,</i>	7 TROCAICO
<i>verde</i>	2
<i>Cantábrico,</i>	3

<i>azul Mediterráneo,</i>	7 TROCAICO
<i>mar aitana de Cádiz,</i>	7 MIXTO
<i>olas lindando</i>	5
<i>con la desdicha,</i>	5
<i>mi verso</i>	3
<i>se queja al duro són</i>	7 TROCAICO
<i>del remo y de la cadena,</i>	8 MIXTO
<i>mar niña</i>	3
<i>de la Concha,</i>	4
<i>amarga mar de Málaga,</i>	7 TROCAICO
<i>borrad</i>	3
<i>los años fraticidas,</i>	7 TROCAICO
<i>unid</i>	3
<i>en una sola ola</i>	7 TROCAICO
<i>las soledades de los españoles."</i>	11 SAFICO

Heterométrico poema, con gran variedad de versos (entre las dos y las once sílabas), que presenta, sin embargo, una clara tendencia hacia la reaparición de los heptasílabos (6) y de los trisílabos (6). El ritmo trocaico natural de los trisílabos se transmite a la totalidad de la composición creando una equilibrada, aunque fragmentada, musicalidad de vaivén.

El uso de los metros breves favorece y resalta el **carácter enumerativo** de este poema en el que se van recitando los diferentes mares que rodean España (el "verde /

cantábrico", el "azul mediterráneo", etc); muchos de los versos están constituidos por una sola palabra, otros por el sustantivo y sus correspondientes adjetivos, individualizando así cada uno de los términos de la enumeración. Este aislamiento rítmico de pequeñas unidades silábicas se puede relacionar con el significado último del poema, es decir, con esa denuncia de la falta de solidaridad de los españoles que se expresa en los versos finales:

"borrad
 los años fraticidas,
 unid
 en una sola ola
las soledades de los españoles"

La trascendencia simbólica de estos versos conclusivos se subraya mediante una lograda red de **aliteraciones** y **paronomasias**, conglomeración de fonemas laterales y sibilantes que termina formando un juego de palabras. Estas sibilantes, con sus sugerencias melífluas y acuosas, se convierten en fonosímbolos de las propias olas del mar, ayudadas por los altibajos vaivenes gráficos de las altas laterales. Las dos "olas" del primer verso ("sola ola"), se "unen" visualmente en una sola ola en el término "soledades".

Las afinidades entre sonido, ritmo y semántica se extienden también al metro y la composición se cierra con el **único endecasílabo** que, destacando por su amplia longitud frente a la concisión del resto, remite a esa misma unidad que propone el poeta.

"las soledades de los españoles" 11

Pero, si se profundiza más allá de la mera disposición gráfica de los versos, se observa que en este poema vuelve a cobrar gran importancia un experimento métrico que

Otero desarrollaba en el libro anterior (EC): **la ruptura del endecasílabo**. Efectivamente, Blas de Otero no suele abandonar sus descubrimientos rítmicos, sino que reaparecen de forma esporádica a lo largo de toda su obra, y, en este caso, los ejemplos de fragmentación endecasilábica son múltiples:

"El mar	3	
alrededor de España	7	11
verde"	2	
"Cantábrico,	3	11
azul Mediterraneo"	7	
"del remo y de la cadena,	8	11
mar niña"	3	
"de la Concha,	4	11
amarga mar de Málaga"	7	

Este tipo de "juegos métricos" vienen a ratificar una vez más la tendencia oteriana a la utilización predominante del endecasílabo. Se producen efectos secundarios en la interpretación semántica, pues, aunque la disposición gráfica separe los versos, musicalmente los endecasílabos contribuyen a agrupar los términos de diferente forma. Por ejemplo, en el primer caso citado ("El mar / alrededor de España, / verde...") al conformar los tres versos un metro conocido, parece que el adjetivo "verde" se está

atribuyendo a "España". pero a continuación se ve que el adjetivo en realidad califica al "Cantábrico". De esta forma, la capacidad sugeridora de este atributo se extiende a ambos mares.

En los poemas siguientes se verá que este rupturista procedimiento continúa reapareciendo con frecuencia en QTE. En "El mar" la fragmentación versal funciona, en definitiva, como correlato métrico de ese aislamiento o insoludidad de los españoles que denuncia Blas de Otero.

"PATRIA / PERDIDA..."(QTE-17) (CAP. II: LA PALABRA)

Esta composición, que introduce el segundo apartado del libro, resulta muy significativa dentro de la obra tanto por su temática como por su forma métrica. Representa la honda preocupación del poeta por la situación de la España de posguerra, idea recurrente del poemario, como ya adelantaba el mismo título Que trata de España:

Patria	2	a
perdida,	3	()
recobrada	4	a
a golpes de silencio,	7	() TROCAICO
plaza	2	a
de la estación en Córdoba,	7	() TROCAICO
blanco muro	4	
de Aldea del Rey,	5	

todo	2	
perdido	3	
en la lucha,	4	
día a día	4	
recobrado	4	
a golpes de palabra	7	a TROCAICO

Como en la mayoría de la poesía oteriana, también en este caso se produce una equilibrada imbricación entre el plano rítmico y el plano ideológico. El **ritmo breve y cortante** de sus metros reducidos a la mínima expresión representa el significado de dos de los versos nucleares del poema:

"a golpes de silencio"

"a golpes de palabra"

Dos versos conformados por un paralelismo antitético, el silencio frente a la palabra, que también resultan perfectamente simétricos en cuanto al ritmo de intensidad con sus esquemas acentuales trocaicos. Métricamente, estos dos heptasílabos quedan relevados entre los demás versos mucho más breves y representan momentos significativos de la composición, dos formas diferentes por las que el poeta va recobrando la "perdida" España. La ubicación de este poema al comienzo del segundo apartado titulado "La palabra" se debe precisamente a la confianza del poeta en la capacidad difusora del lenguaje, que puede contribuir a la recuperación de la dolorida patria.

El poema presenta una **estructura paralelística circular**, una simetría casi perfecta entre los primeros versos y los últimos (separados entre sí por cuatro versos centrales).

Veamos el paralelismo entre la parte inicial y final:

"Patria	2
perdida,	3
recobrada	4
a golpes de silencio..."	7
"todo	2
perdido(...)	3
recobrado	4
a golpes de palabra"	7

Se repiten prácticamente las mismas palabras, con alguna modificación trascendente, como el cambio de "Patria" por "todo" que supone una ampliación del referente conceptual. También el ritmo de cantidad (bisílabo, trisílabo, tetrasílabo, y heptasílabo) se reproduce en los dos fragmentos que, además, terminan con dos nuevos casos de las mencionadas rupturas endecasilábicas:

"recobrada / a golpes de silencio"	11	MELODICO
"recobrado / a golpes de palabra"	11	MELODICO ⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ En estos "endecasílabos" fragmentados no se realiza sinalefa entre la vocal final del tetrasílabo y la inicial del heptasílabo. Ésta y otras peculiaridades del rupturista procedimiento oteriano se comentarán en el apartado final del cap.IV (pp.).

Entre esas dos partes paralelas, se sitúan cuatro versos diferentes, de carácter enumerativo, en los que se citan lugares concretos de la geografía española:

"plaza
de la estación de Córdoba
blanco muro
de Aldea del Rey"

Estas dos referencias espaciales se lanzan así, desnudas y sin más explicaciones, como ejemplos selectos de esa "patria perdida, recobrada". El carácter escueto de esta acumulación bimembre contribuye una vez más a aumentar la violencia cortante del ritmo "a golpes". Este tipo de enumeraciones centradas en la geografía española son bastante frecuentes en QTE, ya desde el poema que abre la obra, con el que concluimos el análisis del versolibrismo en metro breve:

*"España
patria de piedra y sol y líneas
de lluvia liviana
(orvallo, sirimiri, de Galicia,
Asturias, Vascongadas:
mi imborrable lluvia en cursiva)
desesperada
España (...)"*

53½ POESIA TRADICIONAL O "NEOPOPULAR"

Recordemos que a partir de la publicación de PPP (1955), se produce un voluntario acercamiento a la poesía tradicional española en todas sus vertientes, el cante hondo, el romancero y el cancionero, a veces a través de las adaptaciones de Gil Vicente, Lorca o Lope de Vega, etc. Esta evolución se potencia sobre todo en OTE, donde el apartado tercero se titula significativamente "Cantares" porque los poemas que lo componen, así como muchos otros del resto del libro, están en su mayoría inspirados en canciones populares⁴⁸⁷. Dentro de este deliberado "neopopularismo" oteriano, los resultados son variados en este libro, se pueden agrupar composiciones con muy diversas estructuras formales que iremos analizando en las páginas siguientes.

Esta tradición popular se vierte a través de diferentes ritmos y metros: por un lado poemas isométricos en octosílabos, como la "Canción cinco" y la "Calle Miguel de Unamuno", o bien en hexasílabos, como el cantar "Ah mi bella amante...". Incluso los ya comentados sonetos rupturistas⁴⁸⁸, están influídos por la lírica tradicional e introducen octosílabos y rima asonante.

En otras ocasiones, esta influencia sigue siendo muy fuerte, pero Otero la vierte en composiciones versolibristas, como en "Estribillo tradicional", donde los dominantes octosílabos dejan paso a esporádicos versos bisílabos; o en "No riñades", donde se compaginan con tetrasílabos, creando estructuras de "pie quebrado".

⁴⁸⁷ Vid. el artículo de ALIN, José maría: "Blas de Otero y la poesía tradicional", en Archivum, Oviedo, XV, Enero-Diciembre, 1965, p. 276 y sgtes.

⁴⁸⁸ Vid. pp. 374 y stes.

"AH MI BELLA AMANTE" (QTE-48)

*Ay mi lindo amor,
ya no he de verte;
cuerpo garrido,
me lleva la muerte.*

(Cancionero)

Ah mi bella amante,	6	()	TROCAICO
voy de amanecida;	6	a	TROCAICO
cuerpo garrido	6	()	DACTILO
nos lleva la vida.	6	a	DACTILO

He seleccionado este poemilla como primer representante de la poesía neopopular oteriana porque es una muestra perfecta del grado de cercanía con la tradición lírica española. Este breve poema es una glosa muy fiel del cantar que Otero especifica en el epígrafe, un poema anónimo del Cancionero de Palacio⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹

Se conocía con este nombre a uno de los cancioneros del Palacio Real de Madrid, que luego pasó a la Biblioteca Universitaria de Salamanca; aunque en realidad era uno de los cancioneros salmantinos del Colegio Mayor de Cuenca. (Cfr. Diccionario de literatura española e hispanoamericana, dirigido por Ricardo GULLON, Madrid, Alianza, 1993, p. 265). Concretamente, el fragmento que utiliza Blas de Otero pertenecía a un cantar anónimo titulado: "Ay, linda amiga", que continuaba así:

"No hay amor sin pena,
pena sin dolor
ni dolor tan agudo
como el del amor..."

Este poema tradicional ha sido armonizado por un conjunto de música antigua burgales llamada "El Grupo Antonio de Cabezón", a cuya directora, María Jesús García de la Mora, quiero agradecer su interés y

rima propia de la poesía tradicional, de los romances; e incluso idénticos ritmos de intensidad. el de la glosa oteriana ya lo hemos analizado antes. veamos ahora que el de la fuente era el mismo:

<i>Ay mi lindo amor,</i>	6	()	TROCAICO
<i>ya no he de verte;</i>	6	a	TROCAICO
<i>cuerpo garrido,</i>	6	()	DACTILO
<i>me lleva la muerte.</i>	6	a	DACTILO

Cancionero)

Se observa que, al glosar este poemilla, Blas de Otero se ha preocupado de mantener idénticos esquemas acentuales, incluso en los versos cuyo contenido varía considerablemente frente al del original. La organización simétrica de dos trocaicos seguidos de dos dáctilos, es decir, de los esquemas equilibrados a los más exaltados, crea en ambos poemas una progresiva tensión rítmica ascendente hacia el momento climático de la composición, que en el canto era *la muerte* y en la nueva versión es *la vida*.

De todo lo cual podemos deducir que el interés oteriano por la poesía tradicional, no se limita únicamente a los niveles temáticos, sino que se trata de un profundo acercamiento también desde la perspectiva del ritmo y de la métrica. Resulta necesario por tanto para nuestro trabajo seguir analizando poemas para descubrir hasta qué punto Blas de Otero se sumerge en el campo del neopopularismo y cómo esto afecta a la evolución rítmica de su propia poesía.

"CANCION CINCO" (QTE-63)

Como ya se intuye por el título, "Canción" es otra de las composiciones oterianas más relacionadas con la poesía tradicional. Pertenece al capítulo IV de QTE, "Geografía e historia". en el que efectivamente la mayoría de los poemas se dedican a recordar diversos lugares de la geografía española visitada por el poeta: Zamora, León, Toledo, Granada, Bilbao, Soria, Barcelona. Málaga, etc. En concreto Zamora fue un lugar muy entrañable para Blas de Otero, que viajó allí en 1954⁴⁹¹ y trabó amistad con un grupo de intelectuales entre los que se encontraban Claudio Rodríguez y Agustín García Calvo; es una ciudad que dejó numerosos recuerdos en el poeta y en varias de sus poesías:

"Por los puentes de Zamora	8	a	TROCAICO
sola y lenta, iba mi alma.	8	b	TROCAICO
No por el puente de hierro,	8	c	DACTILO
el de piedra es el que amaba.	8	b	TROCAICO
A ratos miraba al cielo,	8	c	MIXTO
a ratos miraba al agua.	8	b	MIXTO
Por los puentes de Zamora,	8	a	TROCAICO
lenta y sola, iba mi alma.	8	b	TROCAICO

⁴⁹¹ Cfr. CRUZ, Sabina de la: "Notas biográficas de Blas de Otero", en las Actas al amor de Blas de Otero, Op. cit., p. 30.

La influencia de la poesía de tradición popular se muestra en varios elementos estilísticos, empezando por la métrica regular octosilábica y por la rima de tipo asonante. Además en un breve texto en prosa (titulado "Castilla o el problema social") el propio poeta reconocía este influjo en esta y en otras composiciones:

"Castilla se me mostró distinta a la luz del cancionero anónimo del Medioevo:

"Por los puentes de Zamora
lenta y sola, iba mi alma".

Y la primavera castellana, cuando los trigos están a punto de encañar se muestra hermosa y florida:

"Primavera en Castilla.
Salvia tomillo, espliego"⁴⁹²

"Canción cinco" mantiene una **asonancia** constante en los versos pares, propia del romancero tradicional. Pero, además, los versos impares organizan otra serie de rimas algo más complicadas (a c c a), como si estos impares siguieran la rima propia de un cuarteto, separada por las mantenidas rimas de los versos pares, siendo el resultado bastante original:

a b c b c b a b

No son solamente los elementos métricos los que se aproximan a la poesía tradicional, sino todo el conjunto estilístico y, sobre todo, el ritmo paralelístico. El poema

⁴⁹² Fragmento oteriano citado en la Tesis de Evelyne MARTIN-HERNANDEZ: L'oeuvre poétique de Blas de Otero, publicada por Université de Poitiers, 1991, p. 569.

comienza y termina con una estrofa **estribillo**:

"Por los puentes de Zamora,
sola y lenta, iba mi alma"

Sin embargo, cuando esta estrofa se repite al final, se produce una ligera variante, los dos adjetivos "sola y lenta" invierten sus posiciones: "lenta y sola". Blas de Otero tiende a introducir este tipo de modificaciones, tanto en sus propios estribillos y series iterativas de todo tipo, como en las citas intertextuales que se han comentado.

En este caso todo el poema tiene una **estructura circular y cerrada**, además de las estrofas repetidas al comienzo y al final, las dos restantes también son paralelas. Estas dos estrofas centrales tienen una organización interna antitética. La segunda habla de dos simbólicos tipos de puentes, el primer verso enfrenta "el puente de hierro" al puente "de piedra" del siguiente, como símbolos respectivos de lo más elaborado o artificial, el puente de hierro, y de lo más natural, que es lo preferido por el poeta, el puente de piedra. En la tercera estrofa la bimetración contrastante es todavía más marcada, son dos versos paralelos sintáctica y léxicamente, en los que sólo se modifica una palabra: "cielo" en el primero, y "agua" en el segundo.

Ahora podemos afirmar que la variante del estribillo, que invierte dos palabras y cierra el poema, no es aleatoria sino que refuerza la estructura general paralelística de "Canción cinco". Observaremos un tratamiento muy similar del ritornelo en el poema siguiente.

"ESTRIBILLO TRADICIONAL" (QTE-77)

En los poemas versolibristas de este libro Blas de Otero recurre con bastante frecuencia a los tradicionales metros octosilábicos. Éste que se analiza a continuación es un ejemplo bastante significativo, puesto que utiliza los octosílabos en casi todos los versos pero introduce dos rupturistas metros bisílabos. Además, en el mismo título del poema, el autor está declarando expresamente que se ha inspirado en una poesía del acerbo popular, "Estribillo tradicional":

"Soledad tengo de ti,	8	x	TROCAICO
tierra mía, aquí y allí.	8	x	TROCAICO
Si aquí, siento que me falta	8	a	TROCAICO
el aire, que apenas puedo	8	b	MIXTO
mover la pluma por miedo	8	b	MIXTO
al gato, que siempre salta	8	a	MIXTO
donde más se piensa. ¿Ves	8	d	TROCAICO
qué manía tan funesta	8	e	TROCAICO
ésta	2	e	TROCAICO
de no pensar con los pies?	8	d	MIXTO
Pues si allí, siento que el suelo	8	f	TROCAICO
me falta, que puedo apenas	8	g	MIXTO

remover plumas ajenas,	8	g	TROCAICO
se me va el pájaro al cielo;	8	f	TROCAICO
es	2	y	TROCAICO
lo que yo digo: Ya ves,	8	y	TROCAICO
tierra mía, allí y aquí,	8	x	TROCAICO
soledad tengo de ti."	8	x	TROCAICO

Efectivamente, este poema está inspirado, como declara el título, en un cantar de la tradición popular cuyo estribillo era casi idéntico:

"Soledad tengo de ti
tierra mía do nací"⁴⁹³

Este mismo verso había sido utilizado ya anteriormente por Otero para dar título a un poema de En castellano ("Soledad tengo de ti"). De esta misma fuente toma ahora Otero, aunque variando el final, el estribillo, cuya rima he señalado con la letra "x", en vez de la "a", porque es la norma común para las coplas tradicionales:

"Soledad tengo de ti
tierra mía, aquí y allí"

Estribillo que reaparece en los versos finales de la composición, pero, como en el poema que acabamos de analizar, Blas de Otero en la segunda aparición lo modifica ligeramente. Invierte el orden de los versos, de forma que el poema se cierra exactamente con las mismas palabras con las que se había abierto. Y, además, en el segundo verso

⁴⁹³ ALIN, José María: art.cit., pp. 284-85.

conmuta también los adverbios de lugar "allí y aquí" en vez del inicial "aquí y allí"; este último cambio intensifica el sentido de la frase y corrobora que el orden de factores no altera el producto, que siente nostalgia o "soledad" de la patria tanto dentro como fuera de ella. Una sencilla modificación contribuye activamente a aumentar la expresividad poética de la idea.

En definitiva, podemos considerar la **inversión del estribillo** como una característica importante de la poesía oteriana neopopular de esta época. Además del estribillo, esta composición también adopta de las coplas tradicionales toda la estructura general:

- Un estribillo inicial y final (o bien entre cada una de las estrofas).
- Un corpus central, formado generalmente por cuartetos.
- Y unos versos de enlace antes de repetir el estribillo.

En el poema oteriano, estos **versos de enlace** serían los siguientes, cuya rima he indicado con las letras "y":

"es

lo que yo digo: Ya ves"

Los considero "versos de enlace" en primer lugar porque no forman parte de ningún cuarteto ni del estribillo y, además, su función de relación o unión con el estribillo final queda patente por introducir una llamativa **rima aguda** como la de éste. El primero de ellos origina una rotunda ruptura rítmica con su brevísimo metro bisílabo: "es", que marca un eje de cambio en el poema.

El influjo del poemilla tradicional va incluso más allá de la utilización de octosílabos, estribillo y versos de enlace, y la composición oteriana se impregna del ritmo de la que le inspira. Predominan claramente los esquemas acentuales **trocaicos** que conformaban también el estribillo de la canción. Pero, además, no se reproduce sólo el esquema, sino incluso una idéntica y llamativa distribución de los acentos.

El primer verso estaba acentuado en las sílabas 3^a, 4^a y 7^a, portando así dos **acentos antirrítmicos**:

"Soledad tengo de ti"	3 ^a , 4 ^a y 7 ^a
o o <u>ó ó</u> o o ó (o)	

Esta especial distribución acentual, con dos acentos contiguos en las sílabas 3^a y 4^a, se repite exactamente en muchos de los versos del poema oteriano, precisamente en todos los que inician estrofas:

"Pues se allí, siento que el suelo"	3 ^a y 4 ^a
"remover plumas ajenas"	" "
"se me va el pájaro al cielo"	" "
"lo que yo digo: Ya ves"	" "

Junto a las deudas de Otero con la lírica tradicional, también hay que comentar, especialmente en este poema, todo lo que ha recibido del lenguaje coloquial. Concretamente su recepción rupturista de las **frases hechas**, lo que ya ha sido objeto de

un extenso estudio por parte de Carlos Bousoño⁴⁹⁴.

En "Estribillo tradicional", encontramos tres rupturas de frases hechas:

"...al gato, que siempre salta
donde más se piensa. ¿Ves..."

Se invierte totalmente el sentido del refrán o frase popular: "Donde menos se piensa, salta la liebre". En la versión oteriana ya no se trata de la tradicional "liebre", sino del "gato", que esconde una velada referencia a la censura franquista. Y efectivamente, según Blas de Otero, esta censura no salta "donde menos se piensa", sino "donde más se piensa", es decir, actúa contra los escritos más comprometidos, que son los que el poeta desea transmitir. Por eso dice que en España, "aquí", "apenas puedo mover la pluma", no puede escribir por temor a la censura.

"...qué manía tan funesta
ésta
de no pensar con los pies?"

El dicho reza exactamente al contrario, "de no pensar con la cabeza", en vez de con los pies; Blas de Otero continúa invirtiendo los términos, consiguiendo así los máximos efectos de sorpresa y expresividad.

"...se me va el pájaro al cielo"

En este caso se ha infiltrado el elemento "pájaro" en la frase hecha "se me va el santo al cielo", que significa "tener la mente en otra parte" o despistarse. Se trata de una sustitución muy lograda y de complejas motivaciones. En primer lugar, resulta muy

⁴⁹⁴ BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la Expresión ..., Op.cit., pp. 547-562, vol. I.

poético que sea el pájaro el que sube al cielo, se fortalece el componente pictórico, nos lleva a imaginarnos un verdadero pajarillo volando hacia lo alto. Pero, además, la causa del cambio es más profunda, porque elude la palabra religiosa "santo".

Por medio de estas modificaciones que afectan fundamentalmente al léxico pero también al ritmo, el poeta consigue que las frases hechas sean analizadas por el lector, que adquieran un valor individualizador y se eleven por encima de sus significados prototípicos o lexicalizados por la costumbre.

Creemos que a través de los análisis rítmicos de esta selección representativa de los poemas que componen los tres libros de esta segunda etapa oteriana, PPP, EC y QTE, se ha logrado una aproximación bastante fructífera y sugerente al plano formal de su poesía social o histórica. Hasta ahora se han comentado las composiciones con la intención de relacionar sus procedimientos rítmicos concretos con sus connotaciones emocionales y conceptuales, explorando los variados logros de la versificación imitativa oteriana. A continuación vamos a extraer, interpretar y desarrollar las principales características constitutivas del ritmo de estas obras.

6.- CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS DE LA SEGUNDA ETAPA POÉTICA

Recapitulando sobre lo extraído del análisis de los poemas, surgen al mismo tiempo una serie de consideraciones nuevas que es necesario explicar ordenadamente para presentar un cuadro descriptivo completo de los rasgos estilísticos de la poesía social oteriana. Como ya avanzábamos en la introducción del presente capítulo⁴⁹⁵, a partir de Pido la paz y la palabra se ha producido un decidido cambio rítmico, con el predominio claro del verso libre y la "desaparición" de las formas métricas tradicionales incluidos los sonetos⁴⁹⁶. Además, las modalidades versolibristas son muy diferentes, así como en la época precedente los versos libres eran de tipo paralelístico pero de metros muy extensos cercanos al versículo, a partir de este momento surge un nuevo modelo basado en metros muy breves que será mayoritario tanto en PPP como en EC y aparecen, por otro lado, algunos ejemplos de lo que Isabel Paraíso ha denominado "silva libre"⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Vid. pp. 258-270.

⁴⁹⁶ El estudio estadístico de las distintas formas métricas que se utilizan en PPP, EC y QTE se puede consultar en el esquema comparativo de la p. 270. En los dos primeros libros sólo aparecían sendos sonetos, pero en QTE ya hemos visto que resurge esta estrofa alcanzando el 17% de las composiciones (23 sonetos, la mayoría rupturistas).

⁴⁹⁷ (El verso libre..., Op.cit. p. 389). En los libros de la primera etapa poética sólo aparecía un caso de silva libre, y aún este poco representativo: "Lo eterno"(AFH-1) que en realidad era un poema en endecaslabos con escasas heterometrías.

Antes de profundizar en las características rítmicas generales de esta segunda etapa, queremos insistir en que para el estudio del versolibrismo, dada la liberación formal que conlleva este movimiento, es necesario concebir cada práctica poética y cada composición como un mundo autónomo e interpretarlo en su propio contexto significativo. "La versification n'existe pas isolée pour elle-même. On ne peut pas l'apprendre dans l'abstrait"⁴⁹⁸. Por ello es conveniente remitir al análisis de los poemas de PPP, EC y QTE seleccionados en el apartado precedente, pero todo poeta emplea determinados recursos y procedimientos rítmicos reiterados, que son los que vamos a comentar en estas páginas finales empleando ejemplos nuevos.

En estos libros de la época social, Blas de Otero inicia una depuración retórica deliberada para aproximarse a "la inmensa mayoría" que es ahora el nuevo destinatario de su poesía. Esto le conduce a la experimentación de formas diferentes entre las que sobresalen las técnicas inspiradas en la lírica tradicional, la ruptura endecasilábica y los poemas en metros breves e incluso algunos dípticos, que son el modelo por excelencia de la condensación lingüística ("Escribo / hablando"). A pesar de toda esta transformación, persisten muchas peculiaridades, que indican una base estilística unitaria en las diferentes

⁴⁹⁸ La necesidad de diferenciación metodológica al afrontar composiciones versolibristas ha sido observada con gran acierto por el estudioso de la poesía francesa Daniel Leuwers, cuyos razonamientos, coincidentes con los míos, no me resisto a incluir: "On ne pourra pas traiter de versification moderne comme on traite de la versification classique. On ne le pourra pas parce que le système classique est un système normatif, alors qu'au XXe siècle la notion de norme a disparu: un poème n'est plus jugé sur sa conformité à un modèle obligatoire...Il n'y a rien de systématique dans la versification moderne. Chaque poète choisit des techniques variées et les assemble comme il l'entend...Il serait plus conforme à la réalité de parler de "versifications modernes", au pluriel. Et il est plus urgent de multiplier les descriptions de pratiques poétiques réelles que de chercher un principe synthétique que n'existe peut-être pas...La versification n'existe pas isolée pour elle-même. On ne peut pas l'apprendre dans l'abstrait. Il faut la rencontrer dans les poèmes réels, prendre autant que possible ces poèmes dans leur ensemble. Il suffit de se rappeler que les plus belles techniques du monde n'ont que peu de valeur si elles ne produisent pas d'objects."(Introduction à la Poésie moderne et contemporaine, Paris, Bordas, 1990, pp. 125-128).

etapas de la poesía oteriana⁴⁹⁹. Se mantiene por ejemplo la atracción hacia el endecasílabo⁵⁰⁰, que reaparece incluso en los versos libres de metro breve, y la rima más frecuente sigue siendo la propia de los tradicionales cuartetos: ABAB o ()A()A. Continúa asimismo la preocupación rítmica por mantener la simetría en el metro de los hemistiquios y un renovado interés por la expresividad fonosimbólica de los sonidos en aliteraciones y paronomasias.

Vamos a destacar a continuación las características más importantes que definen el ritmo de los libros de esta etapa y, para lograr una visión global, aportaremos siempre ejemplos que no han sido analizados en la selección y listados exhaustivos de los poemas que presentan un determinado procedimiento rítmico.

6.1.- Neopopularismo: Ritmo paralelístico y octosílabos:

Se incrementa ligeramente a partir de PPP el ritmo reiterativo, probablemente a causa del decidido lanzamiento hacia el verso libre y del abandono de las formas métricas clásicas, disminución de ritmos fónicos preestablecidos que inclinará al poeta hacia otro tipo de soluciones rítmicas, como el ritmo de pensamiento. Este aumento de los

⁴⁹⁹ Ya Emilio ALARCOS LLORACH en 1955 apuntaba esa unidad dentro de la obra oteriana: "...aunque en él aparezcan estas tres tendencias-religiosa, "desarraigada" y "social"-...En ninguna de ellas es mero seguidor de una moda poética, toda su poesía es extremadamente unitaria, y desde el principio apuntó con seguridad a la misma meta. En esto-unidad en la variación- recuerda Otero a su gran coterráneo don Miguel de Unamuno.", Op.cit., p. 23.

⁵⁰⁰ En los estudios métricos de los diferentes poetas se suele percibir una predilección por determinados metros. predilección que permanece incluso en las composiciones versolibristas del susodicho poeta; así Amado Alonso, en su estudio sobre la "Poesía de Pablo Neruda" descubría la "fuerte tendencia al alejandrino del chileno; y en el presente trabajo se ha detectado desde el comienzo la inclinación oteriana hacia el uso de endecasílabos, tanto en la profusión de sonetos de la primera etapa, como en las diferentes formas versolibristas.

paralelismos de todo tipo contribuye además a la aproximación de la poesía oteriana de esta época a la poesía popular, lo cual es una consecuencia lógica de los nuevos objetivos de su poesía que se dirige ahora no a un Dios sordo a sus protestas sino al resto de los seres humanos.

Entre los poemas comentados son significativos para el estudio del ritmo "En el principio" y "Mis ojos hablarían"⁵⁰¹, en los que todas las estrofas siguen una estructura paralelística y terminan con idénticos **estribillos**. Pero este ritmo reiterativo y estructurador no se produce sólo en poemas aislados sino que se extiende a toda la poesía de esta época⁵⁰², por lo que haremos referencia a algunos otros casos que no aparecían en la selección. En la composición "En nombre de muchos"(PPP-24), por ejemplo, se sigue exactamente los mismos esquemas de "pie quebrado" que en los dos poemas anteriores, con los estribillos breves que rezan, "alegría" y con anáforas al inicio de cada estrofa.

Los **comienzos anafóricos** son una de las características más constantes del ritmo oteriano; los encontrábamos ya en los libros de la primera etapa y sigue surgiendo en numerosos poemas de PPP, EC y OTE, como se puede comprobar en nota a pie de página⁵⁰³ en la que enumeramos todas las composiciones de cada uno de estos libros en

⁵⁰¹ PPP-2 y PPP-3 respectivamente. Vid. pp. 305-314.

⁵⁰² Las reiteraciones se producen tanto en las composiciones en metros breves como en las de métrica más extensa. Así, en la silva libre "Fidelidad"(PPP-33), que sigue el esquema del Credo eclesiástico, y que retoma por tanto los ritmos paralelísticos propios de la tradición hebraica y de la Biblia, la cual se ha considerado frecuentemente como una de las fuentes principales para el desarrollo del versículo contemporáneo.

⁵⁰³ Listado de las composiciones de ritmo paralelístico basado en las anáforas (señalamos el título y el orden que ocupan en cada libro):

En PPP (aparte de los tres poemas que acabamos de mencionar): "Juicio final"-15, "Juntos"-17, "Proal"-19, "Vencer juntos"-21, "Ni una palabra"-26 y "En la inmensa mayoría"-34.

En EC: "Poética"-4, "Propiedad de la palabra"-5, "Teruel-Yonne"-13, "La va buscando"-15, "Puente

las que las anáforas adquieren un papel primordial y crean estructuras estróficas (incluso cuando no hay separación gráfica).

Se observa que estos casos se multiplican en el tercer poemario (hemos anotado 37) y es que la obra donde la presencia e influencia de la lírica tradicional es más patente en el ritmo de la poesía oteriana es precisamente OTE. En ella los comienzos anafóricos se terminan convirtiendo en recurrentes **estribillos** que marcan de un modo muy especial la organización de los poemas. Muchos de estos adquieren en este libro una **estructura cerrada y circular** que ya hemos analizado en "Canción cinco" y "Estribillo tradicional"⁵⁰⁴ y que es evidente también en "Vine hacia él", "Tierra", "Canción diecinueve", "El ballet", "No quiero acordarme". "Otra vez, alegría", "Ruando" y "Canción diecisiete". En todos estos casos esta especial distribución poética consiste en un estribillo con dos apariciones, una al comienzo del poema y otra al final, de forma que el conjunto queda enmarcado por versos simétricos que destacan la idea o emoción climática de la composición. Pero estos ritornelos no se repiten exactos sino con pequeñas, aunque trascendentes, modificaciones. Veamos las variantes en alguno de los poemas mencionados, fijándonos en que la expresividad poética es por lo general mucho más intensa en la segunda aparición del estribillo:

de la Segoviana"-27, "Anda..."-18 (Vid. pp. 358-366), "Letra"-23, "No salgas paloma al campo"-26, "Sol de justicia"-27, "Anchas sílabas"-34, "Pluma que cante"-35, "Por caridad"-36, "No espanteis al ruiseñor"-39, "Litografía del Cometa"-52 y "Cantar de amigo"-58.

En OTE: "Libro, perdóname"-3, "Heroica y sombría"-7, "1923"-10, "Patria/perdida"-17, "Entre papeles y realidades"-19, "Copla"-21, "Cartilla (poética)"-22, "E.L.I.M."-30, "Cuando digo"-34, "Mientras viva"-35, "(viene de la página 1936)"-38, "Voz del mar, voz del libro"-39, "El mar suelta un párrafo sobre la inmensa mayoría"-40, "Y dijo de esta manera"-46, "Del árbol que creció en un espejo"-47, "Folía popular"-49, "Avanzando, cayendo, y avanzando"-51, "No riñades"-52, "Pero los ramos son alegres"-55, "Campo de amor"-57, "Canción primera"-59, "Canción cinco"-63, "Todavía"-65, "Canción siete"-66, "Zamora era de oro"-72, "Canción once"-73, "Canción diecisiete"-74, "Otra vez, alegría"-81, "No quiero acordarme"-90, "Canción diecinueve"-93, "Vámonos al campo"-94, "Letra"-96, "La muerte de Don Quijote"-98, "Doble llave"-107, "Advertencia a España"-119, "Vine hacia él"-121 y "Un 21 de mayo"-128.

⁵⁰⁴ QTE-63 y QTE-411 respectivamente. Vid. pp. 408-415.

"César Vallejo ha muerto. Muerto está PRIMER VERSO

(...)

"César Vallejo, ay! siguió muriendo."⁵⁰⁵ VERSO FINAL

"Otra vez, alegría PRIMER VERSO

(...)

"Otra vez, para siempre, VERSOS FINALES

alegría, pañuelo

rojo."⁵⁰⁶

"Molino de viento, muele PRIMEROS VERSOS

el viento que va al molino.

(...)

El viento que va al molino VERSOS FINALES

muele, molino de viento"⁵⁰⁷

En este último ejemplo el estribillo se realiza mediante la fonosimbólica aliteración que crea un logradísimo juego de palabras. Además, en la variante final se ha invertido el orden tanto de los versos como de los términos y se crea una estructura circular todavía más perfecta, porque el poema acaba con el mismo sintagma con el que empezaba ("Molino de viento"); la **inversión del estribillo** (que Otero practica en varias

⁵⁰⁵ "Vine hacia él" (QTE-121).

⁵⁰⁶ QTE-81. En este caso el segundo estribillo aparece quebrado, es decir, dividido en dos versos por la pausa final.

⁵⁰⁷ "Canción diecinueve" (QTE-93).

composiciones) perfecciona la simetría estructural cerrada aproximándose todo el poema a la figura retórica del *quiasmo*.

Dentro de las características del ritmo paralelístico de su poesía histórica, a partir de EC nos encontramos con una pequeña particularidad nueva, la inclusión de **reiteraciones trimembres de vocablos idénticos** que aparece ya desde la composición liminar de este libro ("Borradlo. Labremos, la paz, la paz, la paz"). Repite la misma palabra no solo dos sino hasta tres veces, lo que produce un curioso efecto musical de *cantinelas*, cercano a la expresión popular, aunque originalísimo; creo que hace falta una gran seguridad creativa para llevar a cabo este procedimiento que no es excepcional sino recurrente:

"Ah noche, y noche y noche en pecho y frente,
 tapia del mar barrido a la redonda
 por ola y ola y ola en ronda y ronda
 azul y blanca: roja de repente."

("la soledad..." . EC, LVII)

"pato para viajar sin pasaporte
y repasar, pasar, pasar fronteras,
 como quien pasa el rato."

("Pato", EC, XL)

"Ay Miguel, Miguel, Miguel
 de Cervantes Saavedra"

("Habla de la feria", QTE-92)

"Mañana, mañana, mañana (...)

España, España, España"

("Avanzando, cayendo, avanzando, QTE-51)

Las diferentes modalidades del ritmo reiterativo se dirigen casi siempre hacia la misma finalidad, la de dotar de un énfasis especial los términos significativos de una composición. Dentro de esta voluntaria aproximación a los ritmos de la lírica popular, junto a los paralelismos, la característica más innovadora en esta etapa es la **frecuencia del octosílabo**, medida por excelencia de los tradicionales romances que había quedado totalmente relegada en la poesía oteriana de AFH y RC.

6.2.- Predominio de endecasílabo:

El cambio no es radical, sin embargo, porque en la poesía social el metro predominante sigue siendo el **endecasílabo**, cuyo uso podemos sin duda considerar como un rasgo de estilo del poeta. A través de nuestro estudio hemos descubierto una recurrencia continua al endecasílabo tanto en las formas clásicas como en los poemas en verso libre e incluso en las prosas poéticas⁵⁰⁸. En EC, por ejemplo, nuestro análisis estadístico aporta los siguientes datos de clara contundencia: 200 endecasílabos frente a 61 octosílabos (aunque, teniendo en cuenta que en las obras de la primera etapa el octosílabo no tenía prácticamente ninguna presencia, resulta también muy importante destacar su claro aumento proporcional).

Una de las peculiaridades más llamativas del ritmo consiste en el reiterado uso de **endecasílabos al final de los poemas**, recurso que destaca sobre todo en los poemas de

⁵⁰⁸ Hasta el momento sólo se han visto las dos prosas de EC (pp. 347-351), pero en HEyV se comprobará esta tendencia endecasilábica.

metro breve tan frecuentes en estas obras. En las características de la primera época comentábamos ya la tendencia al distingo rítmico de los versos iniciales y finales, pero ahora el fenómeno es mucho más pronunciado por los contrastes métricos. Este recurso forma parte de una refinada técnica estructural oteriana, quien logra así rematar los poemas en marcándolos con un rotundo golpe final. Esta capacidad para concluir las composiciones magistralmente ha sido siempre uno de los eternos problemas para los poetas; el toque final es la frontera entre un poema mediocre y otro genial.

Este concluir del poema debe potenciar, como lo consigue Otero, un remate conceptual de gran intensidad por medio de diferenciación formal. Veamos algunos ejemplos de estos rotundos finales en endecasílabos, recurso que aparecía esporádicamente en PPP pero se generaliza en EC:

"Esta	2
es mi patria.	4
Horadar	4
dormida piedra, hasta encontrar españa."	11

("Propiedad de la palabra", EC-5)

"...el centro	3
del mediodía,	5
léridamente azul, aunque es de noche"	11

("Noches...", EC-38)

"Oh, píen	3
los álamos,	3
sí, más,	3
más,	2

y sea todo siempre claridad."	11
("No espanteis el ruiseñor", <u>EC-39</u>)	
"Enhiesta,	3
el alba os hable en vuestra almena abélica."	11
("Entendámonos". <u>EC-42</u>)	
"El mundo	3
tiembla un instante.	6
Y sé que es bello combatir unidos."	11
("Poema sin palabras", <u>EC</u> , 50)	

Todos los casos concluyen con un endecasílabo que, precedido por metros brevísimos, resalta aún más y con frecuencia es portador de un contenido especialmente significativo. En el último ejemplo anotado la extensión del verso final es un logrado correlato gráfico del plano conceptual ("combatir unidos"). Entre los poemas analizados en el apartado anterior encontrábamos una versificación imitativa muy similar en "El mar"(QTE-4), donde también los metros cortos se "unían" finalmente en un endecasílabo para transmitir una lucha por la solidaridad humana⁵⁰⁹.

En algunas ocasiones son dos los endecasílabos que clausuran sonoramente el poema, como en "Poética"(EC-4), en el que ambos metros responden a idéntico esquema acentual, dos endecasílabos acentuados en 6ª, con una larga anacrusis inicial que empuja todo el verso hacia la segunda parte del período, aumentando la impresión de golpes que

⁵⁰⁹ Vid. pp. 396-400. El último fragmento del poema "Mar..." era el siguiente:

*"unid
en una sola ola
las soledades de los españoles".*

sus sonidos ("ven", "van")⁵¹¹. En este sentido, este poema se acerca más a los de la primera etapa poética oteriana y recuerda uno de los sonetos favoritos de Blas de Otero, "Mademoiselle Isabel"(AFH-3). poniendo en relación una vez más las diversas fases de la trayectoria oteriana.

Pero las paronomasias y aliteraciones no se limitan al poema anterior sino que se distribuyen esporádicamente por todos los libros de esta segunda época. Como en "Vencer juntos" (PPP-21):

"Yo soy un hombre literalmente amado
por todas las desgracias - y gracias que es tan grande la esperanza."

En "Ellos" (PPP, XX), con la aliteración de la fricativa "f", y la paronomasia entre la fe y la Torre Eiffel: "Mi fe es más firme que la torre Eiffel."

O en "En el nombre de España..." (PPP-30), en el que el intertexto de Fray Luis de León se modifica y se asocia a la dulcificadora aliteración de la lateral "-l-":

"acude. Vuela
el ala de la noche
junto al ala del día"

Incluso se reiteran paronomasias idénticas a las que explicábamos en RC, como las muy frecuentes en torno a la palabra-clave "hombre"; así en el poema "En nombre de muchos" (PPP-24), donde ya desde el título se inicia la paronomasia:

"Para el hombre hambreante y sepultado

⁵¹¹ Véase el comentario de esta silva en las pp. 314-320 y recordemos las paronomasias en estos cuatro versos:

"Vuelve la cara Ludwig van Beethoven
dime qué ven qué viento entra en tus ojos
Ludwig; qué sombras van o vienen, van
Beethoven; qué viento vano incógnito..."

en sed - salobre són de sombra fría"

En este mismo poema las aliteraciones son continuas, por ejemplo la de los fonemas vibrantes en la última estrofa:

"Para ti, patria, árbol arrastrado
sobre ñps ríos, ardua España mía
en nombre de la luz que ha alboreado
alegría"

Como se puede observar, aunque las diferencias entre la primera y la segunda etapa oteriana son múltiples, sobre todo en cuanto a la aparición concluyente de un versolibrismo nuevo en metros de arte menor, no se puede hablar de una ruptura definitiva. Se mantiene cierta unidad estilística a lo largo de toda la producción oteriana: la tendencia hacia el metro endecasílabo, las rupturas con la tradición, los encabalgamientos, la violencia rítmica, la manipulación expresiva del material fónico, etc. Pero continuaremos ahora reseñando otros de los rasgos individualizadores de su poesía social.

6.4.- Encabalgamientos léxicos:

Introduce Blas de Otero una nueva variante rupturista en el tratamiento de los encabalgamientos, se reiteran en estas obras llamativos quiebros rítmicos en el interior de los vocablos:

"...de un árbol inclinado
al vien-

to. a la fe-

licidad invencida de la luz." ("Entendámonos", EC-42)

Otero manipula virtuosamente el lenguaje mediante los más variados procedimientos, en este ejemplo utiliza el encabalgamiento léxico para crear un **juego de palabras**. La pausa versal origina un doblote significacional: por un lado "viento y felicidad", y por otro el resultado del corte producido por el encabalgamiento, "bien... y fé...". Se trata de una ambigüedad con referencias a la religión, un "bien..." y una "fe..." que quedan cómicamente truncados, defraudan como la misma religión que los predica. Pero esta connotación heterodoxa queda encubierta, no sólo por otras palabras totalmente diferentes, sino además por la diferencia ortográfica entre "vien-to" y "bien...". Como vemos, el poeta es un auténtico prestidigitador de la lengua poética.

Los encabalgamientos léxicos por supuesto no siempre tienen la misma función, en otras ocasiones son más tradicionales, como los de los adverbios en "-mente", que ya aparecían en la obra de Fray Luis de León por ejemplo⁵¹². Estos encabalgamientos eran frecuentes en la obra de Fray Luis, y probablemente influyeron en la poesía de Otero, el cual siempre consideró a este poeta como uno de sus mayores maestros. Veamos un ejemplo en EC:

"No pasa
nadie. El río
ordena las hojas **rápida**

⁵¹² En Ancia surgía un caso esporádico de encabalgamiento léxico en el poema "Un momento estoy contigo" (A-62).

mente. Tiempo perdido." ("Soledad tengo de ti", EC-29)

Hemos encontrado antecedentes de este rupturista procedimiento incluso en uno de los poemas primitivos de Otero anteriores a AFH; "Poemas para el hombre"⁵¹³ aparece un encabalgamiento léxico en el que se separan letras constituyentes de la misma sílaba, hecho nada corriente, ni siquiera en la poesía posterior oteriana:

"sinceros, vuestros. Sedle siempre fiel-
es. Cavad, excavad en vuestro centro,
 Dios no está muerto, no está muerto..."

Se debe mencionar en esta segunda etapa poética otro fenómeno que, además de afectar secundariamente al ritmo, es importante para la mejor comprensión del estilo oteriano. Se trata de un considerable número de **neologismos**, que indican, igual que ocurría con los encabalgamientos, la tendencia de este poeta al rupturismo y a la innovación:

"Terrible, hermosa España,
 estoy contigo, a contrapirineo"

("Fuera", EC-14)

"tu combate y tu rostro altoaplastado"

("Condal entredicha", EC-31)

"léridamente azul, aunque es de noche"

("Noches...", EC-38)

⁵¹³ Egan, Op.cit.

"Aventad
el ayer, mañanead
ardidamente."

("Entendámonos", EC-42)

"y yo lo sabemos de sobra
para andar "chiricándonos" con cartas."

("Segunda vez con G.Celaya", EC-47)

"la tierra, firme, descieladamente"

("La soledad...", EC-57)

Este tipo de neologismos tienen incidencia en el ritmo por ser vocablos muy largos y con dos acentos, uno principal y otro secundario (como los adverbios en -mente que eran frequentísimos en AFH y RC). El propio poeta, en algunas notas inéditas⁵¹⁴, comenta que, en esta elaboración de la lengua que le lleva a la creación de neologismos, tuvo como maestro a uno de sus más admirados poetas, el peruano Cesar Vallejo.

6.5.- Ausencia de signos de puntuación:

Otro de los recursos oterianos que también influyen en el ritmo de los poemas es la eliminación deliberada de la puntuación. Esta ausencia de signos gráficos está directamente relacionada con el ritmo por la ambigüedad que produce en la lectura. Tomemos por ejemplo uno de los poemas en los que se elimina totalmente la puntuación:

⁵¹⁴ Así lo indica Sabina de la Cruz en BQ.CEC, Op.Cit., p. 1101.

"Un verso rojo alrededor de tu muñeca" (EC-51):

"Después del viento y la palabra pronto

viene la nieve

cae

poco

a

copo

he aquí la realidad

el campesino colorado Cuenca

de dos o tres o trigo sobre el hambre..." (EC-51)

El último fragmento anotado queda un tanto confuso por la falta de puntuación, probablemente esta vaguedad es el efecto que buscaba el poeta para acercarse más a la compleja realidad del mundo que nos rodea que nunca viene delimitado ni clarificado.

En el inicio de este poema sustituye la puntuación por una curiosa disposición gráfica que representa el plano conceptual de lo descrito. El verbo "cae", tan apartado de la línea, queda en el aire y aparenta realmente un desequilibrio tendente a la caída.

Y en la lograda expresión "poco/ a/ copo" el encabalgamiento en tres versos diferentes produce la sensación de que las palabras nos alcanzan "poco a poco" como los copos de nieve. Además Otero en este caso rompe una frase hecha, al introducir la variante "copo".

La ausencia de puntuación es una técnica evidentemente vanguardista, que Otero sólo usa en cuatro poemas de EC ("Parábola en forma de rúbrica", "Un verso rojo alrededor de tu muñeca", "Litografía de la cometa" y "Guernica"). Aparece también en

algunas composiciones de QTE, combinada casi siempre con recursos visuales de especial distribución gráfica de los versos. Como en "Españahogándose", donde las *líneas poéticas escalonadas* imitan la naturaleza de las olas del mar:

"como
 o l a s
 sonoras" (QTE-16)

En otros casos se encuentra en poemas que sí que tienen puntuación, pero la suprimen en un fragmento concreto para destacar la expresividad imitativa de la disposición escalonada. Así, por ejemplo, en "Amo el Nervión"(QTE-13) con cuya magnífica representación visual y aliterativa terminamos este apartado:

"salgo
 al muelle llueve
 llueve
 llueve, el Nervión navega hacia el Cantábrico..."

6.6.-Novedad métrica: "Ruptura del endecasílabo y del octosílabo":

Vamos a analizar a continuación la innovación rítmica más original que introduce Blas de Otero a partir de los libros de la segunda etapa, pero fundamentalmente en EC: la fragmentación de los endecasílabos. Este novedoso procedimiento fue advertido por primera vez por Sabina de la Cruz, quien recoge y cita las propias palabras del poeta en una carta a José Luis Cano, haciendo referencia a este procedimiento que Blas de Otero reconocía como novedad: "saliéndose después de tanto tiempo (por otra vía que el verso

libre) de lo que puede resultar inoperante por hábito y desgaste; y conseguir también una mayor correspondencia, incluso gráfica, con el significado"⁵¹⁵.

Es extraño que la crítica no advirtiera esta experimentación formal al publicarse EC en 1959⁵¹⁶. En Expresión y Reunión la profesora de la Cruz aporta dos ejemplos para ilustrar este importante cambio rítmico, y abre un camino que urge completar:

"En EC ensaya Blas de Otero...un cambio de ritmo que se basa, principalmente, en la ruptura del endecasílabo, lo que produce efectos similares a los encabalgamientos abruptos tan característicos de los sonetos del Angel y el Redoble."⁵¹⁷

Este procedimiento que se va a explicar a continuación supone una auténtica innovación oteriana, sobre todo por utilizarlo de manera continuada y no esporádica. Ya que, si rastreamos en la tradición literaria en busca de antecedentes, encontraremos algunos casos sueltos, como en los siguientes versos de Guillén comentados por Francisco López Estrada: "En J. Guillén, el poema "Tiempo libre" se desarrolla con libertad métrica, y en determinado caso entra en los cauces del endecasílabo. Dentro de él se produce una alineación de esta naturaleza:

⁵¹⁵ Carta de Blas de Otero a Jose Luis Cano, del 21 de diciembre de 1962. Citada por Sabina de la Cruz en su citada Tesis Doctoral.

⁵¹⁶ Desde un punto de vista general, sin aplicarlo a la poesía de Blas de Otero, resultan de gran interés las apreciaciones de Daniel LEUWERS sobre esta "descomposición" de los metros extenso en metros breves:

"Ainsi un vers neuf est-il construit à partir de vers connus utilisés comme éléments, selon une technique que les poètes grecs connaissaient bien.

On rencontre la technique inversi: des vers brefs semblent produits par la décomposition d'éléments rythmiques familiers...(aporta un ejemplo de Cl.Esteban)...Le poème a deux formes, l'une plus sensible à l'audition, l'autre plus perceptible aux yeux. Ces deux formes sont en discordance" (Op.cit., p. 174.)

⁵¹⁷ CRUZ, Sabina de la: Expresión y reunión, Op.Cit. p. 21.

de Soria.	3	11 MELODICO
Filo de la madrugada.	8	
...oyendo..."	3	11 DACTILICO
(<i>"Tañer"</i> -16)		
"No quiero,	3	
no quiero mirar España."	8	11 *
(<i>"Puente de la segoviana"</i> -17)		
"...andad en paz	5/4	
apacentando el trigo"	7	11 SAFICO
(<i>"Copla del río"</i> -22)		
"...y españa le derrote	7	
y cornee,	4	11 HEROICO
al viento, y no lo crea	7	
y la aviente,..."	4	11 HEROICO
(<i>"Letra"</i> -23)		
"Estados Unidos sale	8	
de espadas..."	3	11 DACTILICO
(<i>"Oros son triunfos"</i> -25)		
"Cómo decir españa, patria,	9	
libre."	2	11 SAFICO
(<i>"No salgas Paloma al campo"</i> -26)		
"Ahora	2	

dejo. Palabra extraña. Dejo.	9	11 MELODICO
anda,	2	
da señales de vida, dice	9	11 *
escritas en silencio,	7	
libertad."	4	11 HEROICO
(EC-28)		
"Ruido	2	
de ayer. Y nunca mañanamos."	9	11 ENFATICO
("Patria aprendida"-30)		
"Oh población de claridad,	9	
diría...	3	11 SAFICO
Porque hay tardes, desmontes	7	
en la mano,/vaguadas bajo el sol,	4+7	11 MELODICO
papeles que preguntan	7	11 HEROICO
por la pluma,/ momentos..."	4+3	
("Condal entredicha"-31)		
"Todo lo que sea salir	8/9	
de casa,/ estornudar de tarde en tarde,	3+9	11 *
salir	2/3	11 SAFICO
de esta espaciosa y triste cárcel"	9	11 MELODICO
("Aire libre"-33)		

"...yo te amo directamente,	8	
y no..."	3	11 DACTILICO
("Por caridad"-36)		
"...del edificio de mi fe	9/8	
vivida,	3	11 SAFICO
gente	2	
cruzada, fondo de las tiendas...	9	11 ENFATICO
ruando	2	
como	2	
un perro de la calle,..."	7	11 SAFICO
("Ruando"-37)		
"me sepulte su sombra,	7	
su cabello..."	4	11 MELODICO
("Noches..."-38)		
"Hombre que viene en el otoño,	9	
andad...	3	11 ENFATICO
...de alba: pisad	5	
quedo en la ventana.	6	11 SAFICO
quiero entroncar, remuevo	7	
en lo oscuro.	4	11 ENFATICO

el limpio borde donde el labio	9	
vea.	2	11 SAFICO
Oh, píen	3	
los álamos,	3/4	
sí más,	3/2	
más"	2	11 ANTIRRITMICO
("No espanteis el ruiseñor"-39)		
"Mira, como aquel	5	
que va por el río..."	6	11 DACTILICO
("Pato", 40)		
palabra viva y de repente	9	
libre..."	2	11 SAFICO
("Un verso rojo alrededor.." -51)		
"A mí	3	
lo que me duele	5	
es el pecho..."	2	11 HEROICO
("En esta tierra"-41)		
"...el ayer, mañanead	7/6	
ardidamente."	5	11 MELODICO
("Entendámonos"-42)		
"Quiero	2	
salvarme. Patria entre alambradas,	9	11 SAFICO

bueno,/ perseverante	2+5	
como tú. Benigno..."	6	11 SAFICO
("Elegía a un compañero"-46)		
"Escribo cuanto quiero	7	
y cuanto puedo.	5	11 SAFICO
...de tu carta, qué disparates	9	
dices.	2	11 MELODICO
(Segunda vez con Gabriel Celaya-47)		
"...viene la nieve	5	
caee	2	
poco	2	
a	1	
copo	2	11 SAFICO
("Un verso rojo alrededor-51)		
"...frente a ti Tibidabo	7	
hablando viendo...	5	11 MELODICO
de este niño	4	
oh nunca ved aquí..."	7	11 MELODICO
("Guernica", 53)		
"...libertad entre líneas	7	
o entre rejas	4	11 MELODICO

un niño c o r r e	5	
arrastrando una lágrima..."	7	11 DACTILICO
("Abramos juntos"-54)		
"...así es la vida, el tenedor	9/8	
al lado,..."	3	11 SAFICO
("Zurbaran"-55)		
"...Cuarenta marzos cenicientos	9	
lientos,..."	2	11 SAFICO
("Yotro", 56)		
"...De cara al hombre de la calle,	9	
y qué..."	3	11 SAFICO
("Cantar de amigo", 58)		

Para comprender este fenómeno hay que tomar en consideración el hecho de la oralidad⁵¹⁹ de la poesía, puesto que es al leerlos cuando estos versos contiguos conforman un endecasílabo. Al observar el tipo de unidad formado así descubrimos que no solamente se trata de endecasílabos por el ritmo de cantidad (once sílabas) lo que podría sospecharse como casual de no ser tantos los ejemplos, sino que también cumplen todas las reglas de este metro en cuanto al ritmo de intensidad. Y no sólo eso, sino que una revisión estadística del total nos muestra que predominan claramente en estos endecasílabos fragmentados los de esquema acentual sáfico, exactamente los mismos que

⁵¹⁹ Véase el estudio de Françoise PEREIGNE: "Blas de Otero, poeta de la oralidad", en *Iris*, nº 1, Université Paul Valéry, Montpellier, marzo de 1985, PP. 115-132.

eran ya mayoritarios a partir de RC (43%) (en AFH dominaban aún los heroicos y melódicos). Todo ello confirma que Otero continúa de esta original manera fragmentaria la misma trayectoria en el tratamiento de sus endecasílabos; consciente de que es este metro, y en la modalidad que ahora le interesa, el que rompe en dos o más versos.

Es interesante observar ciertas peculiaridades métricas en lo anteriormente expuesto. En muchas ocasiones sucede que el primero de los versos que se unen termina en un vocablo agudo, por lo que, en una medición normal, sumaría una sílaba más. Pero al fundirse con el verso siguiente pierde su posición final y, por tanto, no añade ninguna sílaba, siendo éste el comportamiento más lógico desde el punto de vista de la métrica tradicional. Veamos en un ejemplo de los anteriores la posible variante (que he especificado 9/8):

"...oh población de claridad,	9/8	
diría..."	3	11 SAFICO

("Condal entredicha"-31)

Sin embargo, en otras ocasiones idénticas, cabe cierta ambigüedad en la interpretación y medición de estos metros, acaso porque Otero consideró cada uno de los versos breves de terminación aguda como en posición final y se debe añadir una sílaba:

"Escribo	3	
por	1	
necesidad,	4+1	
para..."	2	11 SAFICO

("Por-para"-3)

a mí	3	
me llena e l s o l	5	
la plaza	3	11 SAFICO?
("Un verso rojo alrededor de tu muñeca"- 51)		
"...otra vez	4	
tienes tierra palabra..."	7	11 MELODICO?
("Litografía de la cometa-52)		

En otros casos al unirse dos versos rítmicamente, el primero terminado en vocal y empezando el siguiente también con vocal, se produce sinalefa entre la sílaba final del primer verso y la inicial del segundo, resultando una sílaba menos en el conjunto:

"...izquierda, libre y maniatada	9	
España."	3	11 SAFICO
("Quiero...", 43)		

Podría aducirse que esta interpretación está forzando la situación para que de una manera o de otra resulte un número mayor de endecasílabos. Sin embargo, esta ambigüedad métrica es plenamente coherente con el contexto de toda la obra oteriana. Este poeta, auténtico prestidigitador del ritmo, juega continuamente con las diversas posibilidades rítmicas de los versos. Ya desde AFH, hemos advertido y comentado este mismo tipo de dobles lecturas en el cómputo de los hemistiquios y de los versos; por ejemplo en aquel complejo estribillo de "Plañid así" en RC:

"yo por ti, tú por mí, los dos" 11(4+4+3)

que optamos por considerar endecasílabo, sumando una sílaba en cada uno de los

hemistiquios agudos. En poesía siempre es prioritaria la mayor expresividad y la libertad del creador sobre los límites que impone la normativa rítmica y, de la misma manera que son aceptados los hiatos o las sinalefas para respetar las licencias poéticas, es imprescindible otorgar por lo menos la gracia de la duda o de la posibilidad a la doble métrica oteriana.

Rastreando su producción se encuentran algunos antecedentes esporádicos de esta técnica de la ruptura del endecasílabo, aunque de forma ligeramente diferente porque la ruptura se señala en el nivel gráfico, colocando cada parte del endecasílabo en dos versos, pero el segundo fragmento situado inmediatamente debajo de donde termina el primero, lo que hace patente que se trata de un mismo verso fragmentado. Así veíamos ya un ejemplo en el primer poema de AFH:

"apuntalar las ruinas	7	
Rompe el mar..."	4	11 SAFICO

Todavía es más interesante descubrir este procedimiento rupturista en uno de los poemas iniciales de Otero, anteriores a AFH, en "Poemas para el hombre"⁵²⁰, donde la ruptura del endecasílabo no es un caso esporádico, sino que se repite en todos los versos que introducen el estribillo del poema⁵²¹, precisamente para destacar este elemento

⁵²⁰ Egan, nº 1, 1948, San Sebastián. pp. 3-4.

⁵²¹ Incluyo este precedente por la dificultad de encontrarlo:

"ver de ver, veo yo:
pero por dentro.

fuera de mí, hago yo:
pero por dentro.

se acabó. Yo soy yo:
pero por dentro.

se puede ver, vi yo:

paralelístico.

La nueva técnica de Otero juega también con la **ruptura rítmica de los octosílabos** o de otros metros. Lo estudiábamos en el simétrico poema "Anda..."(EC-18), donde es evidente la agrupación de sus versos en octosílabos⁵²². Añadiremos ahora la composición "No espanteis al ruiseñor"(EC-39), en la que los casos de fragmentación octosilábica son múltiples (pondremos únicamente este ejemplo, aunque hay muchos más en el libro, porque ya ha resultado suficientemente exhaustiva la relación de los endecasílabos que son los más importantes por su frecuencia):

"...Ahora	2
diré la verdad.	6
Días hundidos	5

pero por dentro.

-POETA- creo yo

Pero está dentro."

⁵²² Vid. pp. 363-365. Recordemos el poema en cuestión:

"Anda,	2	
levántate,	3	8
España.	3	
(Ponte	2	
en pie	3	8
de paz.)	3	
España	3	
levántate	3	8
y anda"	2	

Debo volver.	5
Ahora...	3
Entro	2
en el tiempo, paso...	6
Desnuda	3
boca del pueblo.	5
Ahora	2
diré la verdad...	6
Así	2/3
estaba la mañana,...	7
Abre	2
la puerta al alba,..."	6

(EC-39)

Todas estas rupturas de los versos, fundamentalmente de los endecasílabos, producen efectos similares a las continuas pausas y encabalgamientos abruptos tan característicos de los poemas de AFH y RC. Considero que la distancia que separa los poemas de métrica tradicional y los versolibristas es cada vez menor en la obra de Blas de Otero, puesto que una de las innovaciones más importantes en los poemas de verso

libre consiste en romper las fronteras entre estos dos tipos de métrica.

Mediante este procedimiento de la fragmentación del endecasílabo dispersándolo en distintos versos se confiere un ritmo jadeante, entrecortado e inacabado que se corresponde con la preocupación oteriana ante la terrible situación de España y su futuro indeterminado.

6.7.- Vuelta al "Sonetismo" en QTE:

La principal innovación rítmica de QTE la constituye el decidido retorno hacia la forma métrica del soneto que había prácticamente desaparecido en PPP y EC, pero no retoma esta estrofa clásica de la misma manera que en los libros de la primera etapa poética, sino que introduce en ella modificaciones revolucionarias que tienden a romper los límites entre los poemas de métrica tradicional y las formas versolibristas.

Por un lado nos encontraremos con un progresivo alargamiento del metro de algunos sonetos, con la inclusión de versos dodecasílabos, tridecasílabos o alejandrinos ("Vámonos al campo" o "España"⁵²³). De esta forma Otero libera estas composiciones de la rígida estructura sonetil, procedimiento que alcanzará su mayor desarrollo en el libro posterior TMS:

"Hagamos que el soneto se extienda, respire como un mar sin riberas..."

Palabras del propio poeta en uno de sus últimos sonetos que está escrito íntegramente en versículos, es decir en versos libres muy extensos (hasta veintitantos o treinta sílabas).

⁵²³ Véase el comentario de QTE-88 en las pp. 386-390.

En otras ocasiones las modificaciones introducidas en los sonetos pasan mucho más desapercibidas, en el poema introductorio, "Este es el libro. Ved. En vuestras manos..."⁵²⁴, simplemente rompe el ritmo sonetil preestablecido mediante la inclusión de dos versos anómalos, un heptasílabo y un tetrasílabo:

"vasco, corto en palabras

Ved, oid..."

Medidas que además no se apartan totalmente del ritmo endecasílabico, puesto que ambos versos unidos vuelven a constituir un endecasílabo, según la técnica de la fragmentación versal que hemos analizado.

Así también, en el soneto "Dadme una cinta para atar el tiempo" (QTE-32), en el que cada uno de los tercetos concluye con un verso eneasílabo en vez de los endecasílabos que dominan el resto de la composición. O bien en el poema "Crónica de una juventud" (QTE-115), donde sólo se aparta de la norma un único verso heptasílabo ("de antaño oí silbar"), el cual tampoco rompe excesivamente el ritmo del soneto puesto que responde a la medida de las mayoría de los hemistiquios del poema, cuyos versos están divididos casi invariablemente según la misma partición: 11 (7+4) o (4+7).

A veces la única diferenciación métrica de los sonetos de este libro consiste en una rima anómala por ser rima asonante en vez de consonante, que surge sólo en los versos pares, asimilándose a los tradicionales romances: () A () A. Este es el caso por ejemplo del soneto "(Viene de la página 1936)"(QTE-38).

Esta aproximación a las rimas propias de la poesía popular, enlaza con una de las

⁵²⁴ Vid. pp. 375-378.

técnicas de modificación sonetil más llamativas y frecuentes en este libro, la adopción de ritmos e incluso fragmentos intertextuales tomados del acervo de la poesía tradicional ("Y dijo de esta manera" y "Del árbol que creció en el espejo"⁵²⁵). En el primero veíamos que el soneto se inicia según las normas preceptivas, sólo se modifica el último verso del segundo terceto que es un trisílabo ("...tenía"); verso que se utiliza como enlace con el fragmento siguiente que es una canción tradicional en octosílabos escrita en cursivas para destacar el préstamo. En cuanto a "Del árbol que creció en el espejo" la fusión entre lo tradicional y lo oteriano es mucho más profunda, puesto que el poema se basa en un fragmento del Cante Hondo que se incluye como epígrafe, cuyas resonancias son recogidas prácticamente todos los versos pares del soneto que imitan también el metro octosilábico de la canción.

Creo que son suficientes los ejemplos aportados para comprender la trascendencia del revolucionario cambio del ritmo sonetil que introduce Otero a partir de QTE y que continuará en los poemas posteriores de TMS. Se trata de un paso más en ese forcejeo que mantenía el poeta desde dentro de la rígida estructura formal del soneto, cuando ya desde las obras de la primera etapa poética quebraba el ritmo de estas estrofas mediante continuas pausas internas y encabalgamientos abruptos, que apartaban los endecasílabos de su constitución clásica.

⁵²⁵ Vid. pp. 378-385.

ABRIR VOL. III

